Theorie
der
Prosa und Poesie.

Ein Leitfaden für den Unterricht

in der Stilistik (Rhetorik) und Poetik

an

Gymnasien und verwandten Lehranstalten

wie auch zum Privatgebrauche.

Von

Dr. Friedrich Beck.

Zweite Abtheilung: Poetik.

München, 1867.
Carl Merhoff's Verlag.

Lehrbuch

der

Poetik

für

höhere Unterrichts-Anstalten

wie auch

zum Privatgebrauche.

Von

Dr. Friedrich Beck.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

München, 1867.

Carl Merhoff's Verlag.

Vorwort

zur ersten Auflage.

Soll die Theorie der Dichtung den Zwecken des Unterrichtes entsprechen und wahrhaft bildend wirken, so muß sie mit einiger Ausführlichkeit dargelegt, so darf sie nicht, wie dieß so oft geschieht, bloß in einem kurzen Anhange zur Stilistik flüchtig abgehandelt werden. Diese Rücksicht war es denn auch, welche den Verfasser bewog, seiner Prosastillehre*) in vorliegendem Lehrbuche eine nicht allzu dürftig gehaltene Poetik folgen zu lassen.

Bei der Abfassung des einen wie des anderen Werkchens, deren jedes für sich ein abgeschlossenes Ganzes bildet, mithin auch gesondert gebraucht werden kann, ließ sich derselbe im Allgemeinen ganz von den nämlichen Principien leiten. Wenn es jedoch bei der Stilistik hauptsächlich darauf ankam, die eigene Productionskraft des Schülers in angemessener Art zu wecken und zu regeln, mußte dagegen die Poetik vorzüglich dahin gerichtet sein, ihm die hohe

---

*) Lehrbuch des deutschen Prosastiles. Dritte Auflage. München, 1867, Carl Merhoff's Verlag.

Bedeutung der Poesie klar zu machen, ihn in das eigentliche Wesen derselben im Ganzen wie im Einzelnen einzuführen. Demgemäß wurden im ersten Abschnitte das Ziel und die Vorbedingungen der Poesie erläutert, im zweiten ihre Hauptformen — Epos, Lyrik, Drama — nebst den Unterarten in der durch den historischen Entwicklungsgang bedingten Folge dargestellt, im dritten Abschnitte endlich die Verslehre vorgetragen.

Wenn mit letzterer, abweichend von dem gewöhnlichen Verfahren, nicht der Anfang gemacht, sie vielmehr an's Ende gestellt worden ist, so geschah dieß in der Absicht, von dem Schüler auf alle Weise den Gedanken ferne zu halten, als ob das Wesentliche der Poesie in diesen äußeren Formen zu suchen sei. Doch versteht es sich von selbst, daß dieser Einrichtung unerachtet dem Lehrer volle Freiheit bleibt, für den Fall speciellen Bedürfnisses dem Schüler einzelne Versmaße, deren Kenntniß er für die poetische Lectüre bedarf, nach der hier sich darbietenden Anleitung vorläufig zu erklären.

Unerläßlich schien es, die Vers- und Reimlehre nebst der Strophik an den betreffenden Stellen durch passende Beispiele zu erläutern. Dagegen wäre es nicht möglich gewesen, die Theorie der Dichtungsarten gleichfalls durch beigefügte Musterbeispiele zu veranschaulichen, ohne dem Buche eine unverhältnißmäßige Ausdehnung zu geben. Jenem Bedürfnisse entsprechen ja ohnehin die an den Lehranstalten überall eingeführten Lesebücher zur Genüge.

Die literarischen Notizen, durch welche der Schüler doch in weit fruchtbarerer Weise, als dieß in der Universalgeschichte zu geschehen pflegt, auf den Reichthum der poetischen Hervorbringungen aufmerksam gemacht wird, möchten wohl nicht als eine überflüssige Zugabe erscheinen.

Am Schlusse des ganzen Buches wurde der Rhythmik noch eine gedrängte Uebersicht der Anwendung ihrer Formen auf die Dichtungsarten beigefügt, um hiedurch den Wechselbezug des Inhaltes und seiner metrischen Behandlung deutlicher an's Licht zu stellen.

Zur zweiten Auflage.

Zum Behufe der neuen Auflage, welche für dieses Lehrbuch nöthig geworden ist, wurde dasselbe einer sorgfältigen Durchsicht unterzogen. Hiebei ergaben sich an verschiedenen Stellen theils Verbesserungen in der Fassung des Lehrtextes, theils einzelne Zusätze, wie denn namentlich die Beispiele für die fremden Reimstrophen (S. 102 ff.) eine nicht unerhebliche Vermehrung erhalten haben. Im Uebrigen wurde die Anlage und Ausführung des Buches unverändert gelassen.

Die litterarischen Notizen, durch welche der Schüler doch in weit fruchtbarer Weise, als dieß in der Unterrichtsgeschichte zu geschehen pflegt, auf den Reichthum der poetischen Hervorbringungen aufmerksam gemacht wird, möchten wohl nicht als eine überflüssige Zugabe erscheinen.

Am Schlusse des ganzen Buches wurde der Uebersicht noch eine gedrängte Uebersicht der Anwendung aller Formen auf die Dichtungsarten beigefügt, um hiedurch den Wechselbezug des Inhaltes und seiner wörtlichen Behandlung deutlicher an's Licht zu stellen.

Zur zweiten Auflage.

Zum Behufe der neuen Auflage, welche für dieses Lehrbuch nöthig geworden ist, wurde dasselbe einer sorgfältigen Durchsicht unterzogen. Hiebei ergaben sich an verschiedenen Stellen theils Verbesserungen in der Fassung des Lehrtextes, theils einzelne Zusätze, wie denn namentlich die Beispiele für die fremden Versstrophen (S. 102 ff.) eine nicht unerhebliche Vermehrung erhalten haben. Im Uebrigen wurde die Anlage und Ausführung des Buches unverändert erhalten.

Inhalts-Verzeichniß.

Dritter Abschnitt.
Rhythmik.

Von den rhythmischen Formen an sich.

Einleitung.

Begriff und Nutzen der Poetik.

Poetik ist die Lehre von dem Wesen und den Erscheinungen, dann von den Gattungen und Arten, so wie auch von der äußeren Form der Dichtkunst oder Poesie.

Den Nutzen und die Wichtigkeit der Poetik als eines eigenen Unterrichtszweiges [illegible] sich nicht [illegible]. Das Studium der Poesie, welches durch sie gefördert wird, fördert auch die allseitige Bildung des [illegible]. Wenn die Theorie des Prosastiles dem Anfänger Anleitung gegeben, die in einem Thema enthaltenen Gedanken aufzufinden, anzuordnen, und dieselben richtig, schön und angemessen auszudrücken, so kann zwar die Poetik nicht das Gleiche in Bezug auf die Dichtkunst leisten, d. h. sie kann nicht die Anweisung geben, wie Gedichte zu erfinden und auszuarbeiten seien; aber sie vermag dem Anfänger einen Leitfaden für das Studium der poetischen Meisterwerke alter und neuer Zeit zu bieten, indem sie ihm durch Darlegung der allgemeinen und besonderen Gesetze der Poesie [illegible] zu ihrem tieferen Verständnisse und einen Maßstab zu ihrer richtigen Würdigung an die Hand gibt. [illegible] die Schüler [illegible] Sinn, Phantasie, Gefühl und [illegible] [illegible], und die [illegible]

Einleitung.

Begriff und Nutzen der Poetik.

Poetik ist die Lehre von dem Wesen und den Vorbedingungen, dann von den Gattungen und Arten, so wie auch von der äußeren Form der **Dichtkunst** oder **Poesie**.

Der Nutzen und die Wichtigkeit der Poetik als eines eigenen Unterrichtszweiges läßt sich nicht verkennen. Das Studium der Poesie, welches durch sie gefördert wird, fördert auch die allseitige Bildung des Studirenden überhaupt. Wenn die Theorie des Prosastiles dem Anfänger Anleitung gegeben, die in einem Thema enthaltenen Gedanken aufzufinden, anzuordnen, und dieselben richtig, schön und angemessen auszudrücken, so kann zwar die Poetik nicht das Gleiche in Bezug auf die Dichtkunst thun, d. h. sie kann nicht die Anweisung geben, wie Gedichte zu erfinden und auszuarbeiten seien; aber sie vermag dem Anfänger einen Leitfaden für das Studium der poetischen Meisterwerke alter und neuer Zeit zu bieten, indem sie ihm durch Darlegung der allgemeinen und besonderen Gesetze der Poesie ein Mittel zu ihrem tieferen Verständnisse und einen Maßstab zu ihrer richtigen Würdigung an die Hand gibt. Nachdem also die Stillehre seinem schriftlichen Ausdrucke Sicherheit und Bestimmtheit verliehen, und die Muster der Prosaliteratur seine Denk-

kraft geschärft und seinen Geschmack geläutert haben, führt ihn die Poetik jetzt in das Reich der Dichtung ein, welche seiner Einbildungskraft Nahrung gibt, sein Herz zu hohen und edlen Empfindungen stimmt, und den Sinn für wahre Idealität und Schönheit in ihm erweckt.

Anmerkung. Wie überall, so ist auch in der Dichtkunst die Praxis der Theorie lange vorangegangen. Der erste, welcher aus den vorhandenen Dichterwerken seiner Nation feste Regeln abstrahirte, war Aristoteles, dessen Schrift über die Dichtkunst die Grundlage aller späteren Theorieen bildet. Bei den Römern gab zuerst Q. Horatius Flaccus in seiner Epistel an die Pisonen (gewöhnlich Ars Poetica genannt) geistvolle Winke über das Ziel und die Erfordernisse der Poesie.

Erster Abschnitt.

Von dem Wesen und den Vorbedingungen der Poesie.

Ihr Begriff.

Dichtkunst oder Poesie (*ποίησις*) im weiteren Sinne ist die durch productive Fantasie vermittelte Verkörperung von Ideen in sinnlich wahrnehmbarer, schöner Form. Poesie waltet nämlich eben so wohl in der Architektur und Plastik, als in der Musik und Malerei; jedes Kunstwerk überhaupt muß das Gepräge ihres Wesens tragen. Im engeren Sinne versteht man unter ihr jene freie schöpferische Kraft, welche sich zum Materiale ihrer Hervorbringungen der Sprache, und zwar vorzugsweise der gebundenen, bisweilen aber auch der ungebundenen Rede bedient.

Anmerkung. Aus dem eben Gesagten ergibt sich, daß das Wesen der Poesie nicht in der Gebundenheit der Form liegt, wie denn die Versification an sich, wäre sie auch noch so meisterhaft gehandhabt, den Werth eines Gedichtes keineswegs bestimmt. Doch wird diese Gebundenheit, welche der Poesie einen der Musik ähnlichen Wohlklang verleiht, da wo die Dichtkunst die höchsten Wirkungen erreichen will, für dieselbe unerläßlich bleiben. Gewisse Dichtungsarten indessen können, ohne einen wesentlichen Nachtheil zu erleiden, sich der Bande des Metrums völlig entledigen, woraus dann die Gefühls- oder poetische Prosa entsteht, deren Unterschied von der reinen Kunstprosa in der Stillehre (3. Aufl. S. 68) dargelegt worden ist.

Gegenstand und Aufgabe der Poesie.

Der Gegenstand der Poesie ist eben so vielumfassend, als jener der Prosa. Die ganze Welt des Wirklichen, wie auch des Möglichen ist das Reich, in welchem sie sich bewegt. Der Dichter muß also, um sich dieses Gebietes im weitesten Umfange zu bemächtigen, ein reiches Wissen besitzen; denn die Poesie schließt gewissermaßen alle andern Künste und Wissenschaften in sich ein. Er bedarf nicht etwa bloß die Kenntniß der Versekunst; auch das Studium der Sprachen und der Geschichte, der Philosophie und der Naturkunde dürfen ihm nicht fremd bleiben, und einer gründlichen wissenschaftlichen Vorbildung soll die eigene Lebenserfahrung und die Beobachtung des menschlichen Herzens ergänzend zur Seite gehen. Alles aber wird für ihn nur in so weit zum dichterischen Objecte, als es einen Bezug auf das Seelenleben gewinnt, zum Gemüthe spricht, Empfindungen und Gefühle erregt, während für die Prosa die Erscheinungen der Natur und der Geschichte auch ohne solche Rücksicht schon an und für sich Stoff zur Darstellung bieten.

Darum ist auch die Aufgabe der Poesie nicht bloße Aufzeichnung und Schilderung des Thatsächlichen, sondern die Abspiegelung des Geistigen im Körperlichen, des Idealen im Realen — durch die Form des bildlichen Wortes. Sie hat also nicht wie die Prosa unmittelbar die Absicht zu belehren; doch werden ihre wahrhaft vollendeten Gebilde, weil Göttliches und Ewiges in ihnen zur Erscheinung kommt, immer auch Belehrung und sittliche Erhebung zur Folge haben. Die Poesie ist die älteste Form des Wissens, und so hat man denn auch von jeher die ältesten Dichter als die ersten priesterlichen Lehrer der Weisheit, als Bildner der Völker, als Begründer des sittlichen Lebens und der staatlichen Cultur gepriesen. Eben so wenig aber als bloß auf Belehrung soll sie auf bloße Unterhaltung und Ergetzung abzielen. Diese wird sich ebenfalls aus ihr ergeben, darf aber keineswegs als ihr Ziel bezeichnet werden.

Anmerkung. Ueber die Aufgabe der Poesie erhob sich gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts zwischen Gottsched und Bodmer eine literarische Fehde, welche, obwohl sie lange und mit Heftigkeit geführt wurde, doch keine befriedigende Lösung fand. Während nämlich Gottsched und die sich ihm anschließenden Dichter die Aufgabe der Dichtkunst vorzugsweise in die Belehrung setzten, wollte Bodmer dagegen ihr Wesen und Ziel nur in der Beschäftigung der Fantasie, also in der Unterhaltung finden. Der Eine wie der Andere verkannte aber, daß das eigentliche Ziel der Poesie das dem Geiste des Dichters vorschwebende Urbild, die Idee sei, und daß es lediglich seine Aufgabe bleibe, diese zur Darstellung zu bringen. So ist denn die eigentliche Wirkung der Poesie die Erhebung des Gemüthes zu der idealen Welt, woraus sich, wie Belehrung so auch Vergnügen, von selbst ergibt.

Die Form der Poesie im Allgemeinen oder das Wesen des Schönen.

Da die Poesie eine Kunst im eigentlichsten Sinne des Wortes ist, so kommt bei ihr die Form in noch weit höherem Maße in Betracht, als bei der Prosa. Eine prosaische Darstellung kann auch bei minder gefälligen und durchgebildeten Formen durch ihren Inhalt von Werth sein; ein Gedicht hingegen, dessen Form verfehlt ist, verdient kaum diesen Namen. Schönheit der Form ist hier unerläßlich. Die vollendete Schönheit gehört freilich nur der himmlischen Welt an, in welcher die ewigen göttlichen Ideen zu ihrer vollen Verwirklichung gelangen. Alle irdische Schönheit ist von der ewigen nur ein schwacher Abglanz; die Ideen der Menschen reichen niemals an die Hoheit der göttlichen hinan. Je höher aber erstere sind, und je reiner sie ausgestaltet werden, um so höher wird auch das hieraus sich ergebende Kunstwerk stehen. Demzufolge erwächst aber auch für den Dichter die Pflicht und die Anforderung, daß er von den Eindrücken der irdischen Welt nicht gefangen bleibe, sondern sich zu befähigen suche, mit seinem Geiste und dem Fluge seiner Fantasie in jene höheren Regionen einzudringen, wo er den

wahren, lebendigen Grund seiner Dichtungen finden kann. Nur unter dieser Voraussetzung werden seine Werke auch die wahre Einheit gewinnen, aus welcher die Mannigfaltigkeit der Theile hervorgeht, indem die Idee eine innere geistige Macht ist, die das ganze Dichterwerk beherrscht und seine äußere Form bis ins Einzelnste bestimmt.

Anmerkung. Daß jeder wahrhaften Dichtung und jedem Kunstwerke überhaupt — ein geistiges Urbild, eine Idee (ἰδέα, von ἰδεῖν, Gestalt, Bild) zu Grunde liege, kann durch die Analogie der Naturdinge deutlich gemacht werden, welche ebenfalls auf lebendige, die Formen derselben in sich fassende Urbilder hinweisen. Diese Formen kommen erst durch Anziehung der Materie oder des Stoffes zur Ausgestaltung, wie dieß an Krystallen, Pflanzen u. s. w. sich erkennen läßt. Der Same der Pflanze ist doch nur der nächste umhüllende Stoff, aus dessen treibender Kraft sich alle ihre Theile (z. B. bei dem Baume die Wurzel, der Stamm, die Aeste, Zweige, Blüthen, Früchte) nach dem in ihr verschlossen liegenden Urbilde entwickeln. Entspricht die Form ihrem Urbilde wirklich, bringt sie dasselbe zur vollkommenen sichtbaren Erscheinung, so nennen wir sie schön (schön von scheinen, erscheinen).

Die besondere Erscheinungsform des Schönen in der Poesie.

Die Poesie hat das Wort zum Mittel ihrer Darstellung. Dieses faßt (wie schon in der Lehre vom Prosastil, S. 48 hervorgehoben wurde) zweierlei Elemente, das bildliche und das musikalische in sich, so daß sich in ihr bildende Kunst und Musik gewissermaßen vereinigen. Zwar hat auch die Prosa auf Lebhaftigkeit und Wohlklang Bedacht zu nehmen; aber wenn es sich bei ihr hauptsächlich darum handelt, jene Worte für die Begriffe zu gebrauchen, durch welche diese am schärfsten und deutlichsten bezeichnet werden, so hat die Poesie dagegen immer nur jene zu wählen, welche die höchste Anschaulichkeit gewähren. Der bildliche oder tropische Ausdruck (vgl. Prosastil-Lehre Seite 50—61) ist für die Poesie nicht bloß ein Schmuck, sondern

ihre eigentliche, für sie unentbehrliche Form, wie dieß Schiller in einem Epigramme nachdrücklich betont, wenn er sagt:

Aus der schlechtesten Hand kann Wahrheit mächtig noch wirken;
Bei dem Schönen allein macht das Gefäß den Gehalt.

Gleichwie aus Statuen und Gemälden der Geist in den concretesten Gestalten zu uns spricht, so muß auch in einem guten Gedichte der Gedanke eine körperliche Gestalt gewonnen haben. Er soll uns nicht einfach als das Resultat eines Vernunftschlusses, sondern als farbiges, in die Sinne fallendes Gebilde der Fantasie entgegentreten.

In Hinsicht des musikalischen Elementes aber nimmt die Poesie den höchsten Wohlklang (Rhythmus) für sich in Anspruch. Zu diesem Zwecke, und zugleich zur Erzielung fester Geschlossenheit und Bestimmtheit der Form, bedient sie sich in den meisten Fällen der gebundenen Rede oder des Verses, welcher in einer festbestimmten, tactmäßigen Bewegung der Worte besteht. Auch sucht sie überdieß, besonders in den neueren Sprachen, durch Gleichklänge (Alliteration, Assonanz, Reim) ihren Wohlklang und Nachdruck zu verstärken. Die hierüber in Geltung stehenden Gesetze lehrt die Rhythmik.

Die Vorbedingungen der Poesie.

Wenn auch gründliche wissenschaftliche Bildung, idealer Sinn und Kenntniß des Formellen dem Dichter eigen sein müssen, so würde dies für sich allein doch nicht hinreichen, ihn zu seiner Kunst zu befähigen. Er bedarf hiezu eine Gabe, die er sich nicht selbst verleihen, die er sich nicht erwerben kann, — die Fantasie.

Fantasie (φαντασία von φαντάζω, φαίνω, bringe zur Erscheinung) oder Einbildungskraft ist nämlich das geistige Vorstellungsvermögen, durch welches der Dichter sich in den Stand gesetzt sieht, das Uebersinnliche in der entsprechenden Verkörperung erscheinen zu lassen. Man pflegt die reproductive

und die productive Fantasie zu unterscheiden. Jene besteht in der Fähigkeit, an früher erhaltene Eindrücke sich nicht bloß einfach zu erinnern, sondern sie mit der größten Lebendigkeit sich wieder zu vergegenwärtigen und ebenso lebhaft auch für Andere darzustellen. Diese dagegen weiß in gewissem Sinne durchaus neue, noch nicht vorhandene Vorstellungen zu erwecken, und wird daher auch als ein schöpferisches Vermögen, als schaffende (productive) Fantasie bezeichnet. Während ein beschränktes Maß von Fantasie jedem Menschen eigen ist, gehört jene ungewöhnliche Stärke derselben, wie sie der Dichter besitzen muß, zu den allerseltensten Gaben.

Diese seltene Gabe zeigt sich aber in dem Dichter nicht immer in gleicher Weise wirksam. Er kann nämlich nicht mit unbedingter Willkür von ihr Gebrauch machen; die Macht der Idee ist es, die ihn ergreifen, seiner eigenen Thätigkeit förderndentgegenkommen, ihn begeistern muß. Dann wird der Dichter gewissermaßen zum Seher und Propheten (vates), und die ideale Welt nimmt momentan seinen Geist völlig gefangen, weßhalb schon Aristoteles die Poesie als etwas Gotterfülltes (ἔνθεον) bezeichnet hat. Nur in diesem enthusiastischen Zustande (ἐνθουσιασμός), den wir Begeisterung nennen, wirkt seine Fantasie mit ungehemmter schöpferischer Kraft.

Soll jedoch der Dichter als Künstler das Höchste erreichen, so darf er seine Fantasie keineswegs für sich allein und regellos walten lassen. Er muß vielmehr darauf bedacht sein, sie durch die Kraft des Willens mit Besonnenheit zu regeln, zu leiten und fortwährend im Dienste der Idee zu halten. Unterließe er dieses, so könnten aus dem Borne seiner Einbildungskraft trübe und verworrene Gebilde, — also bloße Fantasmen, — auftauchen. Darum ist es auch von der höchsten Wichtigkeit für den Dichter, daß ihn ein edles sittliches Streben beseele, daß er seinen Willen entschieden dem Guten zuwende. Denn nur so wird er sich zu dem harten Kampfe, zu dem schweren unablässigen Ringen stählen können, welches ihm obliegt, wenn nicht jene dunkle Naturkraft der Fantasie, mittelst deren er das Herrlichste zu erreichen berufen ist, eine fast dämonisch zu nennende Macht

über ihn selbst gewinnen, und dadurch auch dasjenige, was er hervorbringt, etwas Verwerfliches werden soll.

Anmerkung. Wem Fantasie nur in geringem Maße eigen ist, oder wem sie gänzlich fehlt, der wird auch keine eigentliche dichterische Production, sondern nur ein Werk der Reflexion zu Tage fördern. Doch darf die Naturgabe der Einbildungskraft, welche den Dichter vor Andern auszeichnen muß, in ihm nicht gleichsam auf eigene Hand thätig sein. Seine Aufgabe ist es, Alles ferne zu halten, was der reinen Erscheinung der Idee durch eine unlautere oder ungeordnete Thätigkeit der Fantasie hemmend in den Weg tritt. Dazu ist nebst wissenschaftlicher Bildung auch ein entschieden sittliches Streben nöthig, und in Vereinigung dieser beiden mit der Fantasie geht erst die vollendete Kunst des Dichters hervor. So ist denn diese selbst nicht etwa bloß als ein leichtes, müheloses, vergnügliches Spiel anzusehen, sondern als eine anstrengende Geistesarbeit, welche die höchste Anspannung aller Kräfte verlangt. Die Untersuchung, welche schon alte griechische Philosophen beschäftigte, ob die Naturanlage oder die Kunst einen größeren Antheil an der Hervorbringung classischer Dichterwerke habe, wird folglich zu dem Ergebnisse führen, daß das Zusammenwirken beider, — der Natur ebensowohl als der Kunst — hiezu unumgänglich nöthig sei. Dieß haben auch große Dichter selbst erkannt; so sagt Horatius (Ep. ad Pison. v. 408 ff.):

„Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid possit video ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res et conjurat amice."

Ebenso kommen in einem Sonette Goethes folgende bedeutende Worte vor:

„Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben;
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen,
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

Daß mit diesem „Gesetz" nichts anderes gemeint sei, als die der Dichtung zu Grunde liegende und alle ihre einzelnen Theile bestimmende Idee, erhellt aus dem früher Gesagten zur Genüge.

Die Bedeutung der Poesie für das menschliche Leben.

Das glückliche Zusammentreffen der Vorbedingungen, welche zum Entstehen eines eigentlichen Dichterwerkes gehören, ist etwas äußerst Seltenes, etwas ganz Ungewöhnliches. In der That sind daher nur wenige Menschen dazu berufen, die Poesie wirklich auszuüben. Der ganzen Menschheit gemeinsam jedoch sind die Blüthen und Früchte, die aus ihr hervorgehen. Das gewöhnliche Leben bringt so viel des Nüchternen, Einförmigen und kalt Verständigen mit sich; es zieht so sehr von der idealen Welt ab, daß, wenn die Poesie und die übrigen, von ihr umschlossenen Künste ihm mangeln würden, es leicht im Schlamme des Eigennutzes und roher Genußsucht zu versinken in Gefahr wäre. Nicht nur das geistliche, das religiöse Leben — auch das geistige, welches Kunst und Wissenschaft in sich befaßt, dient dem bloß materiellen Dasein als Gegengewicht. Aus dem geistigen Leben geht aber das hervor, was wir Bildung zu nennen pflegen, deren Wesen darin zu suchen ist, daß man die Mittelstufen vom Irdischen zum Himmlischen kennt. Eine solche Mittelstufe ist, wie die Kunst überhaupt, so in ganz besonderem Maße die Dichtkunst. Indem sie die Ideale annäherungsweise verwirklicht, verschönert sie nicht nur das Leben durch den Zauber ihrer Schöpfungen; sie befördert auch den Glauben an das Immaterielle, Ewige und Göttliche. So erscheint sie als eine Vorhalle der Religion, von welch letzterer sie ja ursprünglich ausgegangen ist, wie denn schon Opitz sie nicht unpassend eine „verborgene Theologie" genannt hat, und Goethe in ihr „ein weltliches Evangelium" erblicken wollte.

Zweiter Abschnitt.

Von den Gattungen und Arten der Poesie.

Ihre Gattungen.

Wie sich für die reine Kunstprosa — je nach dem verschiedenen Zwecke des Schriftstellers, auf die Wißbegierde oder auf den Willen, oder auf beide gemeinsam einzuwirken — die historische, rhetorische und philosophische Prosa als ihre drei Hauptformen ergeben (vgl. Stilistik, p. 70) so sind für die Poesie je nach dem Verhältnisse des Dichters zu seinem Stoffe — drei Gattungen, nämlich 1) die epische, 2) die lyrische, 3) die dramatische zu unterscheiden.

Die Verschiedenheit des Eintheilungsgrundes für die Gattungen der Prosa und für jene der Poesie beruht darauf, daß bei ihr das Verhältniß zu dem Hörer oder Leser nicht wie bei der Prosa in erster, sondern in zweiter Linie steht, vielmehr das Verhalten des Dichters zu dem Stoffe vorzugsweise in Betracht kommt. Der Dichter aber vermag den Stoff in dreifacher Weise aufzufassen und darzustellen. Er kann nämlich:

1) episch — das Thatsächliche oder das Object seiner Dichtung — ohne Beimischung seiner eigenen Empfindungen, durch Schilderung vergegenwärtigen und erzählend vortragen. Er kann aber auch

2) lyrisch — die Gefühle, Entschlüsse, Stimmungen und Betrachtungen, welche der Gegenstand in ihm erregt, — also sein eigenes Seelenleben kundgeben, und vermag endlich

3) dramatisch — sein Object so darzustellen, daß er die dichterische Idee desselben gleichsam ganz von sich ablöst und sie auf andere Personen in einer wirklich vorgestellten Handlung überträgt.

Man sieht wohl, daß das Epos wie auch das Drama einen Gegensatz zur Lyrik bilden, insoferne jenen beiden etwas

Geschehenes, also Vergangenheit zu Grunde liegt, diese aber sich ganz einer Stimmung in der Gegenwart überläßt, auch wenn sie an Vergangenes anknüpft. Andererseits wird sich nicht verkennen lassen, daß Epos und Drama sich dadurch unterscheiden, daß das Epos das Thatsächliche als vergangen, das Drama hingegen dasselbe als gegenwärtig darstellt. Endlich zeigt sich auch in den drei Dichtungsgattungen nach ihrer Stufenfolge, die dem historischen Entwicklungsgange der Poesie bei allen Culturvölkern entspricht, eine intensive Steigerung. Während nämlich der Lyriker den Stoff weit mehr concentrirt als der Epiker, bringt ihn der Dramatiker in noch höherem Grade als der Lyriker zur lebendigen und wesenhaften Anschauung.

Anmerkung. Daß diese drei Gattungen gleich jenen der Prosa vielfach in einander übergehen können und nicht immer in der strengsten Sonderung erscheinen, wurde bereits in der Stilistik (S. 71, Anm. 2) bemerklich gemacht. Weil ferner jedes wahrhafte Dichterwerk, ohne dieß geradezu sich zum Zwecke zu setzen, belehrt und bessert, so ist es auch nicht nöthig, den genannten drei Hauptgattungen der Poesie noch eine vierte, die lehrhafte oder didaktische Gattung beizufügen. Man kann wohl zugestehen, daß in allen drei Gattungen solche Dichtungen und einzelne Arten derselben vorkommen, welche im Vergleiche mit andern eine vorwiegende Richtung auf das Sinnvolle und Gedankenreiche zeigen und hiedurch in besonderem Grade Belehrung verschaffen; aber sie bilden deshalb doch noch keine eigene Gattung, und es steht nichts im Wege, solche Dichtungen und ihre verschiedenen Arten der epischen, lyrischen oder dramatischen Gattung unterzuordnen.

I. Epische Poesie.

Ihre Eigenschaften im Allgemeinen, ihr Umfang und ihre Eintheilung.

Die wesentlichste Eigenschaft der epischen Poesie ist Objectivität. Diese besitzt sie, wenn es dem Dichter gelingt,

Menschen und Dinge nicht etwa bloß nach ihrer Oberfläche und Aeußerlichkeit oder so darzustellen, wie sie seiner wechselnden Stimmung erscheinen, sondern dieselben nach ihrem bleibenden geistigen und leiblichen Wesen zu erfassen und zu veranschaulichen. Zudem verlangt die Charakterzeichnung im Epos, daß die Seelenzustände sich in entsprechender Handlung kundgeben und durch sie einen bestimmten Ausdruck gewinnen. Der Verlauf der Handlung selbst, welcher sich auf eine verhältnißmäßig kurze Zeitdauer zu erstrecken pflegt, muß bis in die kleinsten Züge sorgfältig ausgemalt werden. Es entspricht die epische Poesie am meisten der Plastik, welche gleichfalls sich nicht mit einfachen Umrissen begnügt, sondern volle, leibhafte Gestalten auszuprägen sucht. Aber nicht bloß in Hinsicht auf diese Fülle der Gestaltung, auch in Bezug auf ihre Ruhe und feste Gediegenheit ist die epische Dichtung mit der Plastik zu vergleichen. Indem sie nämlich das Vergangene als Vergangenes, Abgeschlossenes, keinem weiteren Wechsel und Wandel Unterworfenes darstellt, gewährt sie den ruhigen Genuß der Betrachtung, und eine über alle Theile des Ganzen sich gleichmäßig ausbreitende, wohlthuende Befriedigung. Indem der epische Dichter mit Gelassenheit das Geschehene erzählt, darf er nicht so leicht als der Lyriker und Dramatiker besorgen, daß er den Hörer ermüde. So vermag sich denn auch — wie in der Prosa das historische Gebiet — in der Poesie das Epos zu weit größeren Dimensionen auszubreiten, als dieß der Lyrik und dem Drama verstattet ist. Darum stehen auch an der Spitze der Literatur fast aller Nationen umfangreiche epische Dichtungen, an welche sich erst allmählich im Laufe der Jahrhunderte die feiner und kunstvoll gegliederten Gebilde der Lyrik und des Dramas angereiht haben. Doch gehört dieser außergewöhnliche Umfang nicht unbedingt zum Wesen der Epik. Es kann diese Dichtungsart nach Maßgabe des Stoffes auch bei geringerer Ausdehnung noch immer ihren ursprünglichen Charakter bewahren.

Wie sich dem zu Folge für die epische Dichtungsart Formen von größerem und kleinerem Umfange ergeben, so zerfallen eben

diese ferner in drei Hauptabtheilungen, je nachdem in ihnen 1) die rein epische, also objective Richtung vorwaltet, oder 2) mit dem Epischen die Hinneigung zum Lyrischen, oder auch 3) zum Didaktischen sich verbindet.

Hieraus geht nun folgende Eintheilung der epischen Poesie hervor:

A. Reine Epik.

Das Heldengedicht. — Das bürgerliche Epos. — Die Idylle. — Die Mythe und das Märchen. — Die Sage und die Legende.

B. Lyrische Epik.

Das religiöse Epos. — Das romantische Epos. — Der Roman. — Die Novelle und das novellistische Gedicht. — Die Ballade und Romanze.

C. Didaktische Epik.

Das satirische Epos. — Das Lehrgedicht und das beschreibende Gedicht. — Die poetische Erzählung, die Fabel, Parabel, Paramythie, Allegorie. — Das Epigramm, die Gnome, das Sprichwort und Spruchgedicht.

A. Reine Epik.

1) Das Heldengedicht. (Volks- und Kunstepos.)

Das Heldengedicht, auch heroisches Epos oder Epopöe genannt (*ἔπος, τὰ ἔπη, ἐποποιία*) ist entweder Volks- oder Kunstepos.

Das Volksepos umfaßt das gesammte Thatenleben der Vorzeit einer Nation, und darf in gewissem Sinne als das Werk des gesammten Volkes, nicht als das eines einzelnen Dichters gelten. Darum kann es auch nicht willkürlich zu jeder Zeit geschaffen werden. Seine Entstehung fällt vielmehr nur in eine solche Epoche, in welcher die Heldensage in den Gemüthern noch so lebendig fortwirkte, daß sie wie von selbst sich in die poetische Form ergoß. Ebenso durchdrang auch der noch lebendige Glaube an das unmittelbare Eingreifen von Göttern und dämonischen Mächten in das Menschenschicksal jene Dichtungen. Ihren

eigentlichen Inhalt bildet gewöhnlich eine große, nationale, also die engen Grenzen des Familienlebens weit überragende Begebenheit, in welcher die Stammgemeinschaft des ganzen Volkes oder eines ihrer hervorragenden Fürstengeschlechter in glänzender Weise sich kundgegeben hat. Wenn nun aber auch diese Volksepen in ihren einzelnen Theilen aus dem Geist und Gemüth der Nation erwachsen sind, so verdanken sie doch ihre letzte künstlerische Zusammenfügung zu einem Ganzen der ordnenden Hand hochbegabter Dichter, deren Name jedoch entweder unbekannt geblieben, oder deren Leben vom Schleier der Sage umhüllt ist. So wird auch den volksthümlichen Epopöen die Haupteigenschaft eines jeden Kunstwerkes, die Einheit nicht mangeln. Eine Haupthandlung ist es, welche den Mittelpunkt aller übrigen, mit ihr nur als Zwischenereignisse (Episoden) verbundenen Nebenhandlungen bildet. Ein Hauptheld ist es, um den sich alle übrigen, jeder mit seinem eigenthümlichen Gepräge, schaaren. Diese Einheit schließt aber die größte Mannigfaltigkeit der Handlung nicht aus. Durch hindernde und fördernde Motive tritt eine Verwicklung derselben (die Schürzung des Knotens) ein, bis endlich ihre Lösung (die Katastrophe) erfolgt. Indem nun hiebei das Volksepos nicht bloß das politische und kriegerische, sondern auch das sociale und religiöse Leben der Nation bis in die kleinsten Züge ausmalt, bietet es ein umfassendes Bild der Vorzeit, welcher es angehört, dar.

Das heroische Kunstepos, welches aus dem Volksepos erwachsen ist, folgt den nämlichen Gesetzen, wie das Volksepos. Doch fällt jetzt das, was dort, gleichsam bewußtlos, großentheils die Natur selbst und der Volksgeist geleistet hat, als bewußte künstlerische Aufgabe dem einzelnen Dichter zu. Die Literatur mehrerer Völker hat zwar manches vorzügliche Werk dieser Art, manche duftige Nachblüthe des heroischen Nationalepos aufzuweisen; doch läuft hier der Dichter bei der großen Ausdehnung, welche dem heroischen Epos eigen ist, leicht Gefahr, in Trockenheit oder hohles Pathos zu verfallen. Da er überdies in späteren, dem Heldenalter und seinem Götterglauben schon fremdgewordenen Zeiten lebt, so wird es ihm doppelt schwer werden,

das Interesse der Leser für seinen Gegenstand zu gewinnen und dauernd festzuhalten.

Literatur. Den Charakter des heroischen Volksepos tragen die homerische Ilias und Odyssee, die scandinavische ältere Edda, der angelsächsische „Beowulf", das deutsche Nibelungen= und Gudrunlied, die indischen Heldengedichte „Ramayana" und „Mahabharata" (die Thaten Rama's und der Untergang des Heldengeschlechtes der Kurawa's), das finnische Nationalepos „Kalewala" (die Kämpfe der Finnen mit den Lappländern und die Schicksale des Stammvaters der Finnen Wäinämöinen), dann das spanische Heldenlied vom „Cid". Die vorzüglichsten heroischen Kunstepen sind der „Argonautenzug" des Apollonius Rhodius, die „Aeneide" des Virgilius, die „Lusiaden" (d. h. die Abkömmlinge des Lusus, des mythischen Gründers von Lusitanien oder Portugal), worin Vasco de Gama's Zug nach Indien geschildert wird, von dem Portugiesen Camoëns (um 1524—1580), und das „Schah=Nameh" (Buch der Könige) des persischen Dichters Firdusi (940—1020). Empfehlenswerthe Uebertragungen sind die Edda von Simrock, Beowulf von Ettmüller, das Nibelungenlied von Simrock, Braunfels, Pfizer, das Gudrunlied von Simrock, Koch, W. v. Ploennies, Bacmeister, die Lusiaden von Donner, das Schah=Nameh von Schack, Kalewala von A. Schiefner.

2) Das bürgerliche Epos.

Erst eine Schöpfung der Neuzeit ist das bürgerliche Epos. Es treten in demselben nicht mehr große, heroische, sondern kleinere, bürgerlich beschränkte Verhältnisse und Zustände hervor, während ein welthistorisches Ereigniß den Hintergrund bildet. Weil hier die Schürzung und Lösung des Knotens mit den einfachsten Mitteln erzielt wird, beruht die Spannung des Lesers hauptsächlich auf dem Antheil, welchen der Dichter für den kleinen Kreis der dabei thätigen Personen zu erregen versteht. Ein — im Verhältnisse zum heroischen — mäßiger Umfang ist für das bürgerliche Epos schon durch den einfacheren Stoff desselben geboten.

Literatur. Für das bürgerliche Epos hat Goethe in „Hermann und Dorothea" ein unübertroffenes Muster aufgestellt.

3) Die Idylle.

Die Idylle (εἰδύλλιον, kleines Bild) ist die poetische Darstellung einer einfachen Begebenheit aus dem Leben solcher Personen, welche sich in kleinen, beschränkten Verhältnissen befinden, und deren Ansichten und Erfahrungen dem Treiben der großen Welt ferne stehen. Daher wählt sie ihre Stoffe aus dem Kreise von Ständen, welche — wie z. B. Hirten, Jäger, Fischer, Landleute, Bewohner von Dörfern und Provincialstädten — noch in innigerem Verbande mit der Natur stehen und einer fast patriarchalischen Sitteneinfalt sich erfreuen. Der naive Ton ist durchaus in ihr vorherrschend. Während die Idylle diesen mit dem bürgerlichen Epos gemein hat, unterscheidet sie sich von ihm doch wieder darin, daß hier der Hintergrund eines großen welthistorischen Ereignisses mangelt. Auch der Schwung des heroischen Epos ist ihr fremd; aber sie theilt mit ihm,— was bei ihrem engeren Rahmen um so leichter geschehen kann, — die wahre und treue Darstellung des Einzelnen.

Literatur. Die Idylle ist erst in späterer Zeit entstanden, als der verfeinerte, aber verderbte Culturzustand der Städter den Gegensatz der noch unverdorbenen Landbewohner schärfer hervortreten ließ. Der Schöpfer und Meister dieser Dichtungsart bei den Griechen war Theokrit aus Syrakus (3. Jhrh. v. Ch.). Bei den Römern verschaffte der Dichter der Aeneide, Virgilius, auch der Idylle Eingang durch seine Bucolica, denen jedoch in Folge politischer Beziehungen, die er ihnen gegeben, die ursprüngliche Einfachheit und volle Natürlichkeit mangelt. Die Idylle hat seither bei allen neueren Völkern ihre Vertreter gefunden. Bei den Deutschen wurde sie besonders von Geßner gepflegt. Während in seinen Idyllen eine gewisse Weichheit und Sentimentalität vorherrscht, macht sich dagegen in jenen von Fr. Müller (Maler Müller) ein derber Realismus geltend. Metrische Idyllen — zum Theil

von größerem Umfange — besitzen wir von Hebel in alemannischer und von Usteri in schweizerischer Mundart, von Voß („der siebzigste Geburtstag", und die treffliche, aber des idealen Schwunges ermangelnde idyllische Dichtung „Luise"), von Platen („Eklogen und Idyllen"), von Mörike (Idylle vom Bodensee) und Andern.

4) Die Mythe und das Märchen — die Sage und die Legende.

Wie bei dem heroischen Epos das Volksepos und Kunstepos unterschieden werden mußten, so gilt Aehnliches von der Mythe und dem Märchen, von der Sage und der Legende. Auch diese sind auf dem Boden des Volkes selbst erwachsen; ihre erste, ursprüngliche Fassung besitzt daher immer eine unnachahmliche Frische und Kraft. Doch läßt sich auch vielen späteren Kunstdichtungen dieser Art ein hoher Werth nicht absprechen, insoferne sie eben so sehr durch inneres Leben, als durch Vollendung der Form sich auszeichnen.

Die Mythe schöpft ihre Stoffe aus dem Götterglauben und dem aus ihm noch in die christliche Zeit sich fortpflanzenden Volksaberglauben, welcher die alten heidnischen Götter in schreckhafte und schädliche oder freundliche und wohlthätige, doch immer gespensterhafte Gebilde umgewandelt hat.

Das Märchen (von Märe = Kunde, Erzählung) ist ebenfalls aus dem Götterglauben entsprungen, wie ihn die Mythe, die sich noch im Märchen erkennen läßt, festgehalten hat. Sein in den verschiedenartigsten Einkleidungen wiederkehrender Hauptinhalt ist der, so lange er sich von Schuld frei hält, glückliche Zustand des Menschen, der Verlust dieses Glückes durch ein Vergehen, dessen Bestrafung ihm voraus verkündet worden, seine gänzliche Umwandlung in Folge der Strafe, endlich seine Erlösung, Befreiung und Wiedererhebung zu einem dauernden Glückszustande. Dabei bindet sich das Märchen, eben weil seinen wesentlichen Inhalt nicht ein einzelnes Ereigniß, sondern vielmehr jenes oben bezeichnete allgemeine Geschick der Menschheit bildet, in seinen Erfindungen an

keinen festen Raum, an keine feste Zeit. Es überfliegt alle Schranken derselben, und bewegt sich wie in einer gränzenlosen, aber sinnvollen Traumwelt, die das Unglaublichste vorgehen läßt, als sei es etwas ganz Natürliches, das Natürlichste dagegen wieder in die Region des Zaubers und Wunders entrückt.

Die Sage nimmt Manches von der Mythe und dem Märchen auf und liebt ebenfalls das Seltsame und Abenteuerliche, unterscheidet sich aber von beiden dadurch, daß sie sich an wirkliche Personen, an historische Ereignisse und bekannte Oertlichkeiten anlehnt.

Neigt sich so die Sage zum Gebiete der Profangeschichte hin, so verweilt dagegen die Legende im Bereiche der heiligen Geschichte. Sie entnimmt ihre Stoffe der religiösen Sage, besonders dem Leben der Heiligen und Märtyrer, aus welchem man früherhin einzelne Stücke zur Erbauung des Volkes beim Gottesdienste vorzulesen pflegte, daher der Name Legende, legenda.

Alle diese Formen lassen — je nach ihrem Inhalte — auch eine launige und humoristische Behandlung zu, wie denn namentlich die Sage in den Charakter des Schwankes übergehen kann.

Literatur. Mythen, Märchen, Volkssagen und Legenden von größerer Ausdehnung sind in den sogenannten Volksbüchern enthalten, über welche J. Görres i. J. 1807 eine eigene Schrift herausgegeben hat. Sie sind theils durch Auflösung älterer Dichtungen in Prosa, theils durch Aneinanderreihung gleichartiger Erzählungen entstanden. Erst in neuerer Zeit ist man wieder auf den reichen Schatz echter Poesie aufmerksam geworden, welcher in diesen kernhaften epischen Volksdichtungen verborgen liegt. Darum ging auch bald das Streben mehrerer deutscher Gelehrten und Kenner der Literatur dahin, Sammlungen derselben mit möglichster Vollständigkeit und Treue zu veranstalten. Großes Verdienst haben sich in dieser Beziehung die Germanisten — die Forscher auf dem Gebiete der älteren deutschen Literatur — erworben, unter denen obenan die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm stehen.

Man verdankt ihnen eine sehr reichhaltige Sammlung der deutschen Mythen, Sagen und Märchen. Späterhin haben auch andere, wie Bechstein, Stöber, Panzer, Schöppner, Schönwerth u. s. w., auf diesem Felde Tüchtiges geleistet. Nicht minder thätig haben sich die Forscher im Bereiche der orientalischen Literatur — die Orientalisten — gezeigt, die zahlreichen Mythen- und Märchendichtungen Indiens, Persiens und Arabiens zu sammeln und zu veröffentlichen („Tausend und eine Nacht.)"

Unter den Kunstdichtungen, welche sich zum Theil an die Volksdichtung anlehnen, zum Theil als neue Schöpfungen gelten können, sind aus dem Alterthum die Theogonie des Hesiodos und die Metamorphosen des Ovidius, die dem Gebiet der Mythe angehören, hervorzuheben. In der Märchen- und Sagendichtung haben Musäus, B. Naubert, Tieck, Fouqué, Goethe, Hauff, Rückert, Brentano, der Däne Andersen und viele Andere Vorzügliches geleistet. Als Beispiele zu größerem Umfange ausgesponnener Märchen in gebundener Rede können Platens „Abbassiden", „die sieben Raben" und „Sawitri" von L. v. Ploennies dienen. Als Legendendichter sind Herder, Kosegarten, G. Schwab, L. Aurbacher und A. mit Auszeichnung zu nennen. Treffliche Muster für die komische Behandlung der Legende bieten Hans Sachs und Goethe. Rhythmische Nachdichtungen von Volksbüchern in epischer Form lieferten Bechstein („die Haimonskinder," „Faustus"), L. Aurbacher („die Schildbürger") u. A. Als gute Schwankdichter haben sich in älterer Zeit Hans Sachs, in neuerer Kopisch hervorgethan.

B. Lyrische Epik.

1) Das religiöse Epos.

Das religiöse Epos behält den Bau und die Behandlungsweise des heroischen Epos im Allgemeinen bei. Seinen Gegenstand sucht es aber nicht in der Profangeschichte, sondern in den über die Schranken der irdischen Welt hinausreichenden

Thatsachen der göttlichen Offenbarung alten und neuen Bundes. Seine Entstehung fällt zumeist in jene spätere Epoche der christlichen Zeit, in welcher der Glaube sich bereits der Reflexion zugeneigt hatte, und der Dichter seine Fantasie, ohne dadurch Anstoß zu geben, auch auf dem Gebiete der kirchlichen Traditionen mit einer gewissen Freiheit walten lassen durfte. Uebernatürliche, in die Handlung eingreifende Wesen boten sich ihm in der biblischen Lehre von den Engeln und Dämonen dar. Die Natur des erhabensten aller Stoffe bringt es mit sich, daß der Dichter durch die Macht und Ueberschwänglichkeit desselben nicht selten sich genöthigt sieht, die objectiv epische Darstellung durch Ergüsse des Gefühles der handelnden Personen oder auch durch seine eigenen zu unterbrechen, in dessen Folge der epische Vortrag einen mehr lyrischen Charakter gewinnt.

Literatur. Zu den ältesten religiösen Epen gehören das altsächsische Gedicht „Heliand" (Heiland), von einem unbekannten Verfasser, und Otfrids „Evangelienharmonie", beide aus dem 9. Jahrhundert. Durch besondere Großartigkeit zeichnet sich die Divina Commedia oder „Göttliche Komödie" (eine mystische Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Himmel) von dem Florentiner Dante Alighieri (geb. 1265, gest. 1321) aus. Ferner sind noch „das verlorene Paradies" von Milton (1608—1674) und der „Messias" von Klopstock (1724—1803) als hervorragende Leistungen auf diesem Gebiete zu bezeichnen. Als eine religiös-epische Dichtung kann auch das in Prosa geschriebene Werk Chateaubriands „die Märtyrer" gelten. Als Uebertragungen sind zu empfehlen: „Heliand" von Kannegießer; „Divina Commedia" von Streckfuß, Philalethes (König Johann von Sachsen), Kopisch, Witte, Alex. Tanner, J. v. Hoffinger; „Verlornes Paradies" von Kottenkamp; die „Märtyrer" von Haupt.

2) Das romantische Epos.

Wie bei dem heroischen bilden auch bei dem romantischen Epos kriegerische Ereignisse einen großen Theil des Inhaltes; doch sind sie nicht der einzige und Hauptgegenstand desselben. Auch handelt es sich hier gewöhnlich nicht um große nationale

Kämpfe und Unternehmungen, sondern um die sagenhaften oder vom Dichter geradezu erfundenen Schicksale einzelner Helden. Das Wunderbare ist im romantischen Epos vorherrschend und geht sogar in den Charakter des Fantastischen, Seltsamen und Abenteuerlichen über, das den Leser in Spannung versetzt und durch bunte Abwechselung unterhält. Was im heroischen Epos als Zwischenhandlung sich episodisch unterordnet, tritt hier nicht selten in den Vordergrund, selbst dem Humor kann hier eine Stelle eingeräumt werden.

Anmerkung. Das Wort romantisch ist seinem Ursprunge nach gleichbedeutend mit romanisch, und die romanische Sprache bezeichnet die aus der Vermengung der lateinischen mit den Landessprachen entstandene (wälsche) Mischsprache der Italiener, Franzosen und Spanier. Im Gegensatze zu der aus dem Leben verdrängten lateinischen Sprache, in welcher die Gelehrten schrieben, galt nun die romanische als die Volkssprache (lingua rustica Romana). Erst seit dem 16. Jahrhundert wurde das Wort romantisch durch die Uebertragung französischer, also in romanischer Sprache geschriebener, epischer Dichtungen in Deutschland üblich und diente nachmals als Ausdruck für das Fantastische und Abenteuerliche, das den Hauptinhalt jener poetischen Prosaerzählungen, die man Romane nannte, ausmachte. Noch später, als gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Deutschland die Schule der sogenannten Romantiker auftrat, dehnte man — gewiß unrichtig — dieß Prädicat auch auf die gesammte ältere deutsche Nationalpoesie aus, die doch in dem größern Theil ihrer Werke einen bestimmten Gegensatz zur romantischen Poesie bildet. Sie hat zwar allerdings einige Sagenstoffe aus ihr entlehnt, aber dieselben frei und selbstständig verwendet und im deutschen Sinne umgebildet.

Literatur. Einige Elemente des romantischen Epos zeigen sich wohl schon in den indischen und persischen Heldengedichten und in der homerischen Odyssee; doch erscheinen sie hier noch ungesondert von der heroisch-epischen Darstellung. Die eigentliche Romantik gehört erst der christlichen Zeit an. Das bedeutendste romantische Epos des deutschen Mittelalters ist der

Parzival des Wolfram von Eschenbach (übersetzt von San Marte und von Simrock), eine Dichtung, welche durch ihren Inhalt — die tiefsinnige Gralsage — dem religiösen Epos sich nähert. Außer diesem hat jene Zeit noch viele andere, der romantischen Gattung angehörige Epen, so das „Rolandslied", „Tristan und Isolde," den „Wigalois" u. s. f. aufzuweisen. An diese reihen sich aus neuerer Zeit Wielands „Oberon", Schulze's „Cäcilie", Simrock's „Wieland der Schmid", Rückerts „Rostem und Suhrab", A. Grün's „letzter Ritter", „Amaranth" von Redwitz und viele andere.

Die italienische Literatur hat zwei der bedeutendsten romantischen Epen — Ariosto's „rasenden Roland" und Torquato Tasso's „befreites Jerusalem" (deutsch von Gries, Streckfuß, Duttenhofer) aufzuweisen.

Aus der englischen Literatur sind Spencer's „Feenkönigin", die Lieder des celtischen Barden Ossian in der Nachdichtung von Macpherson (deutsch von Ahlwardt u. A.), Walter Scott's „Jungfrau vom See", Thomas Moore's „Lalla Rookh", endlich aus der schwedischen Literatur Tegnér's „Fritjofssage" (übersetzt von Mohnike) hervorzuheben.

3) Der Roman.

Der Roman ist, worauf schon sein Name hinweist, aus den romantisch-epischen Dichtungen des Mittelalters, deren Inhalt in prosaische Form aufgelöst wurde, hervorgegangen. Wenn ihm dem zu Folge der Grundcharakter einer Erzählung von mannigfaltigen und zum Theil abenteuerlichen Ereignissen geblieben ist, so hat er doch die ihm als sogenanntem Ritterroman gezogenen, engeren Gränzen allmählich weit überschritten. Indem er sich nämlich auf den Boden des Wirklichen und Reinmenschlichen stellte und alle Bildungswege des Einzelnen, wie der Stände und Nationen in das Bereich seiner Schilderungen zog, hat er sich zum poetischen Culturgemälde erweitert, so daß in den Schicksalen des Hauptträgers der Handlung und der übrigen in dieselbe verflochtenen Personen eine ganze Zeitepoche sich wiederspiegelt. Während das Epos — das heroische eben so

wohl als das romantische — vorzugsweise in die Heldensage, also in die dämmernde Jugendzeit der Völker zurückgreift, breitet sich dagegen der Roman theils auf dem weitläufigen und lichthellen Boden der wirklichen Geschichte, theils in den Verhältnissen des Familien- und Privatlebens aus. Darum verlangt der Roman auch eine andere Behandlung als das Epos. Ihm genügt es nicht das innere Wesen bloß durch das äußere — durch den Ausdruck der That — zu versinnlichen; er vertieft sich vielmehr in die Seelenzustände selbst und legt die Motive der Handlungen mit psychologischer Schärfe dar. So ist denn, wie der Stoff umfangreicher, auch der Organismus des Romans zusammengesetzter und reicher gegliedert als der des Epos. Die Verwicklung ist künstlicher, die Spannung anhaltender, die Lösung überraschender. Naturwahrheit, volles, entschiedenes Heraustreten aller Gestalten, ein klarer, gleichmäßiger Fluß der Darstellung sind für die Kunstform des Romans unerläßlich. Seine Einheit findet er in einem großen Gedanken, der ihm zu Grunde liegt und alle Theile unter sich verbindet. Mangelt ihm dieser ideale Inhalt, geht er bloß auf Ergetzung oder gar auf Erregung der Sinnlichkeit und unedler Leidenschaften aus, so kann er in keiner Weise mehr auf den Namen eines wirklichen Kunstwerkes Anspruch machen.

Nach dem in ihm vorherrschenden Tone zerfällt der Roman in den ernsten und komischen; jener kann vorwiegend religiös, philosophisch, politisch, psychologisch, naiv oder sentimental, dieser — zugleich mit Hinneigung zu einer der bezeichneten Richtungen — humoristisch oder satirisch sein. Dem Stoffe nach unterscheidet man 1) den historischen Roman, welcher seinen Gegenstand der Weltgeschichte entnimmt, und — wenn er das Leben einer bedeutenden historischen Persönlichkeit zur Grundlage hat — sich zum biographischen Romane gestaltet, 2) den socialen Roman, welcher Culturzustände und Culturfragen der Gegenwart behandelt, und 3) den Familienroman, welcher in das Privatleben, und zwar entweder — als Salonroman — in das der höheren Stände, oder — als Volksroman, Dorfgeschichte — in das der niedern Volksklassen

einführt. Eine eigene vierte Art bildet endlich noch der Reise- und Seeroman (ethnographische, exotische R.).

Literatur. An den älteren Ritterroman — doch mit modernen Beziehungen — lehnen sich in ihren hieher gehörigen Werken die deutschen Dichter der romantischen Schule, wie Arnim („die Kronenwächter," „Gräfin Dolores"), Novalis („Heinrich von Ofterdingen"), Fouqué („der Zauberring"). Auch der Italiener Manzoni („die Verlobten") kann hieher gerechnet werden. Die romantische Richtung bildet den Uebergang zum eigentlichen historischen Roman, welcher durch den englischen Schriftsteller Walter Scott seine Ausbildung erhalten hat. Durch Willibald Alexis, Friedrich von Uechtritz, Spindler, Rellstab, Meinhold, Scheffel, Trautmann und Andere ist er seither auch in Deutschland eingebürgert. Der beste sociale Roman älterer Zeit ist Grimmelshausen's „Abenteuerlicher Simplicissimus" (1669), der ein lebendiges Bild der Zustände während des dreißigjährigen Krieges bietet. Eine höhere Richtung haben für den socialen Roman Goethe im „Wilhelm Meister" und Immermann in den „Epigonen" und im „Münchhausen" angebahnt. Der Salonroman hat in Bulwer („Pelham," „Eugen Aram") und seinen Nachfolgern Vertretung gefunden. Im Volksroman haben sich besonders Berthold Auerbach („Schwarzwälder Dorfgeschichten"), Albert Bitzius („Uli der Knecht"), Herman Schmid u. A. hervorgethan.

Die Reise- und Seeromane nahmen ihren Ausgang vom „Robinson Crusoe" des Engländers Daniel de Foe (1714), dem bald in Deutschland viele Nachahmungen folgten. Eines der besten ältern Bücher dieser Art ist die „Insel Felsenburg" von Schnabel (1731), neu herausgegeben von Tieck (1825). Von neueren See- und Reiseromanen haben jene von Cooper, Marryat, Irving, Sealsfield, Heinrich Smidt und Gerstäcker großen Beifall gefunden.

Die Heimat des sentimentalen und humoristischen Romans ist England, wo für ersteren Richardson („Clarissa," „Grandison"), für letzteren Fielding („Tom Jones"), Sterne („Tristram Shandy"), Goldsmith („der Landprediger von Wake-

field") den Ton angegeben. Als Meister im humoristischen Roman ist in Deutschland Jean Paul (Jean Paul Friedrich Richter) aufgetreten. Außer ihm sind noch Hippel, Hoffmann, Ernst Wagner, Holtei, Hackländer u. A. zu nennen. Im Gebiete des satirischen Romans ragt der „Don Quixote" des spanischen Dichters Cervantes Saavedra (1547—1616) unübertroffen hervor. Auch des Franzosen Rabelais (1483—1553) „Gargantua und Pantagruel" gehört derselben Gattung an, sowie Joh. Fischart's freie Nachbildung dieses Werkes. Dem philosophischen Roman sind Fr. H. Jacobi's „Woldemar" und die zu einer Art von Romanen sich zusammenschließenden Novellencyklen von Steffens: „Walseth und Leith" und „die vier Norweger" beizuzählen. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem historischen und philosophischen Roman der neueren Zeit zeigt schon Xenophon's Cyropädie.

4) Die Novelle und das novellistische Gedicht.

Die Novelle unterscheidet sich vom Romane dem Wesen nach nur durch ihre geringere Ausdehnung. Ihren Stoff aber muß jedenfalls ein an sich selbst oder in seinen Folgen auffallender und bedeutsamer Vorgang — von ernster oder komischer Beschaffenheit — bilden. Wenn demnach ihr Inhalt die Gränzen einer durch Neuheit anziehenden Anekdote nicht zu überschreiten braucht, so verlangt hingegen die Form eine um so sorgfältigere Behandlung. Der Dichter soll die Begebenheit mit wenigen Strichen anschaulich und lebendig zeichnen; die Diction soll zierlich und zugleich kräftig sein. Dabei ist neben der Charakterschilderung die Ausmalung der augenblicklichen Lage der handelnden Personen, ihrer Situation, von vorzüglichem Belange. Denn gerade hierin pflegt die Novelle ihren Schwerpunkt und ihren eigenthümlichen Reiz zu finden.

Wird die Novelle in gebundener Form behandelt, so entsteht das novellistische Gedicht, für welches die angegebenen wesentlichen Eigenschaften der in Prosa verfaßten Novelle gleichfalls gelten. Doch wird dem novellistischen Gedichte im Hinblicke auf die höheren Mittel der rhythmischen Darstellung

in formeller Beziehung auch eine höhere Stufe als der einfachen Novelle einzuräumen sein.

Literatur. Im Gegensatz vom Roman, welcher ursprünglich seine Stoffe aus der alten Heldenzeit nahm, wählt die Novelle (ital. novella, franz. nouvelle) ihre Gegenstände zunächst vielmehr aus den Ereignissen der Gegenwart, worauf schon ihr Name deutet. Sie erhielt ihre Ausbildung in der Mitte des 14. Jahrhunderts in Italien durch Boccaccio, dessen „Decamerone" hundert Novellen umfaßt. In Spanien hat sich der geniale Dichter des Don Quixote, Cervantes, auch in der Novelle hervorgethan. Durch Uebersetzungen verbreitete sich die Novelle aus Italien und Spanien im 15. und 16. Jahrhundert auch nach Deutschland, wo man bald Sammlungen derselben zu veranstalten begann. Als die beste neuere muß die von Ed. v. Bülow herausgegebene Sammlung (Novellenbuch, 1834–36) bezeichnet werden. Der neueren deutschen Literatur fehlt es nicht an trefflichen Dichtungen dieser Art, so von Eichendorff, H. v. Kleist, Goethe, Tieck, P. Heyse, Hermann Grimm, Theod. Storm, Melchior Meyr, Julius Grosse u. A. Das novellistische Gedicht ist besonders von dem englischen Dichter Lord Byron (deutsch von O. Gildemeister) mit Vorliebe gepflegt worden.

5) Die Ballade und Romanze.

Auch die Ballade und die Romanze sind zur lyrischen Epik zu rechnen. Sie geben einer gewissen Seelenstimmung durch Vorführung einzelner Momente einer Handlung den entsprechenden Ausdruck, und deuten das zum Verständniß des Zusammenhanges jener Momente Nothwendige in ganz kurzer Erzählung an. Von dem novellistischen Gedichte unterscheiden sich die Ballade und Romanze durch das Romantische und Sagenhafte ihres Inhaltes, von der Sage oder Märe aber durch ihren mehr lyrischen, gesangartigen Charakter. Ballade und Romanze sind nicht wesentlich verschieden; doch zeigt jene — so besonders die englische und schottische Ballade — gewöhnlich eine mehr ernste, oft düstere und schwermüthige Färbung, wie sie dem Charakter der nordischen Völker, bei denen die Ballade mit Vorliebe gepflegt

wurde, entspricht, während die aus dem Geiste des Ritterthums erwachsene Romanze mehr das Gepräge der sinnlichen Gluth und des abenteuerlichen kriegerischen Sinnes der südlichen Völker an sich trägt, welchen sie, wie schon der Name bezeugt, ihren Ursprung verdankt. Auch kehrt in diesen Dichtungsformen der Unterschied zwischen dem Volks- und Kunstgedichte — wie bei dem heroischen Epos und dem Märchen — wieder. Die Volksballade und Volksromanze gehen von der Unmittelbarkeit der Volksanschauung aus, während die Kunstballade und Kunstromanze den Stoff nicht um seiner selbst willen ergreifen, sondern ihn zum Träger einer von dem Dichter bewußtvoll festgehaltenen Idee machen. Eine willkürliche Annahme ist es, wenn neuere Aesthetiker den letzteren Charakter vorzugsweise der Romanze, den ersteren der Ballade zuschreiben. Eigenthümlich bleibt jedenfalls für beide Formen ihr dramenartiger, in rascher Handlung zur Katastrophe drängender Fortschritt, weßhalb auch die Balladen zu einer Fundgrube von Stoffen für dramatische Dichtungen geworden sind.

Literatur. Die Balladen und Romanzen gehören in ihrer Volksthümlichkeit besonders Italien, Frankreich, Spanien, England und Schottland an. Auch Deutschland ist nicht arm an Volksballaden; doch kamen sie in Vergessenheit, bis Bürger, angeregt durch Percy's Sammlung altenglischer und schottischer Balladen (Reliques of ancient english poetry 1765), in seiner „Leonore", dem „wilden Jäger" u. s. f. den Ton der echten Volksballade wieder anschlug. Ihm folgten Stolberg, Goethe, Schlegel, Brentano, Uhland, G. Schwab, Chamisso, Zedlitz, Heine, Freiligrath und Andere. Die Kunstballade hat durch Schiller ihre höchste Ausbildung erhalten. An ihn reihen sich Platen, Rückert und viele neuere Dichter. Volksballaden finden sich in den Sammlungen von Volksliedern, welche Herder, Arnim und Brentano, auch Uhland u. A. veranstaltet haben. Von neueren deutschen Balladen seit Bürger hat Hub („Deutschlands Balladen- und Romanzendichter") eine gute Auswahl gegeben. Uebersetzungen spanischer Romanzen (schon 1604 erschien zu Madrid eine Sammlung derselben unter

dem Titel: Romanzero general) haben Schack und Geibel geliefert.

C. Didaktische Epik.

1) Das satirische Epos.

Die Epopöe ist ihrer Natur nach ernst. Ein Umschlag derselben ins rein Komische widerspricht ihrem Begriffe; wohl aber verträgt sich mit diesem eine satirisch-komische Behandlung. Die einfachste und älteste Form des satirischen Epos ist die scherzhafte Parodie (παρῳδία). Sie wendet den feierlichen Ton und die großartigen Mittel der Epopöe auf geringfügige Dinge und kleinliche Zwecke an und bringt hiedurch die Wirkung des Lächerlichen hervor. Die Satire richtet sich hier zunächst gegen das heroische Epos selbst, dessen Form nur beibehalten wird, um dieselbe durch den ihrer Würde widersprechenden Inhalt zu verspotten. Höher steht das eigentlich satirische Epos, welches mit dem parodirenden den Gegensatz des Erhabenen und Niedrigen theilt, aber darin sich von ihm unterscheidet, daß in der erzählten Handlung sich die Thorheiten und entarteten Sitten bestimmter Stände und Menschenclassen, oft sogar einer ganzen Zeitepoche, wiederspiegeln. Hiezu können dem Dichter nicht bloß Begebenheiten aus dem Menschenleben, sondern wohl auch aus der Thierwelt dienen. Es finden sich ja gerade in gewissen Thieren Eigenschaften sehr auffallend ausgeprägt, welche mit lächerlichen oder der Geißel des Spottes würdigen Fehlern und Gebrechen der Menschen große Aehnlichkeit haben. So entsteht hiedurch das satirische Thierepos, welches an die Thiersage anknüpft, die besonders den germanischen Völkern schon in den ältesten Zeiten eigen war.

Die sogenannte Travestie behält den ernsten Inhalt einer bekannten Epopöe bei, zieht ihn aber durch trivial-komische Behandlung ins Lächerliche. Eine solche Herabwürdigung des wirklich Großen und Erhabenen, wie in Blumauer's „Aeneide", muß aber geradezu als ein verwerflicher Mißbrauch der Poesie bezeichnet werden.

Literatur. Ein parodirendes Epos aus dem Alterthum ist die — fälschlich dem Homer zugeschriebene — „Batrachomyomachie". Satirische Epen sind Rollenhagen's „Froschmeuseler", Tassoni's „geraubter Wassereimer", Pope's „Lockenraub", Boileau's „Chorpult", Zachariä's „Renommist" und andere ähnliche Dichtungen. Das bedeutendste satirische Thierepos ist „Reinecke Fuchs" (1498), wovon Soltau eine Uebersetzung, Goethe eine freie Nachbildung geliefert hat.

2) Das Lehrgedicht und das beschreibende Gedicht.

Wie der epische Dichter im satirischen Epos die ihn umgebende Welt in ihrer moralischen Entartung darstellt, so kann ihm auch das weite Gebiet höherer Wahrheiten und Erkenntnisse, Kunst und Natur mit ihren herrlichen Gebilden und Erscheinungen als Gegenstand der Darstellung dienen. Ist der Inhalt mehr von geistiger Beschaffenheit, so entsteht das Lehrgedicht; bezieht er sich dagegen vorwiegend auf sinnlich Wahrnehmbares, so ergibt sich das beschreibende Gedicht. In beiden sind es nicht Empfindungen, welche der Dichter ausspricht, sondern er stellt die Sache selbst dar, er schildert und beschreibt sie. Natürlich muß dieß mit aller Lebhaftigkeit, und nicht ohne Bezug auf den Menschen als die Krone der Schöpfung geschehen; auch darf die Absicht zu belehren und zu beschreiben sich nicht unmittelbar kundgeben. Sonst wird man nüchtern und trocken, ein Fehler, in welchen zu verfallen man bei Dichtungen dieser Art nur allzuleicht Gefahr läuft.

Literatur. Musterhafte Lehrgedichte des griechischen Alterthums sind des Hesiodos (um 900 oder 800 v. Ch.) „Werke und Tage" (Vorschriften über gute Haushaltung), dann des Empedokles (um 440 v. Ch.) bloß fragmentarisch erhaltenes Gedicht über die Natur. Die römische Literatur besitzt in des Lucretius (st. 52 v. Ch.) Gedicht: „De rerum natura", worin er die epikuräische Philosophie behandelt, besonders aber in Virgil's Gedicht über den Landbau (Georgica) treffliche Werke dieser Gattung. Aus neuerer Zeit sind Young's „Nachtgedanken" (übersetzt von Benzel-Sternau), „die Dichtkunst" von

Boileau, „der Landmann" von Delille, „die Gesundbrunnen" von Neubeck, „die Künstler" von Schiller und andere hieher zu zählen. Unter den größeren beschreibenden Gedichten nehmen Thomson's „Jahreszeiten", Haller's „Alpen" und Ew. v. Kleist's „Frühling" eine rühmliche Stelle ein.

3) Die poetische Erzählung, die Fabel, Parabel, Paramythie, Allegorie.

Die poetische Erzählung unterscheidet sich vom Märchen, der Sage und dem novellistischen Gedicht durch die bestimmte Beziehung des berichteten Vorganges auf eine Lehre, die, ohne daß sie geradezu ausgesprochen zu werden braucht, sich aus ihm ergibt. Der Stoff kann der Geschichte entnommen, oder auch freie Erfindung des Dichters sein. Doch muß der Inhalt einen reichen Gedankenkeim in sich bergen und den Leser, gleichviel ob die Behandlung ernst- oder scherzhaft sei, zur Betrachtung stimmen.

Die Fabel erzählt einen Vorfall aus der Thierwelt, an welchen sich eine nützliche moralische Vorschrift oder praktische Klugheitsregel anknüpfen läßt. Gleich dem satirischen Thierepos aus der alten Thiersage hervorgegangen, verlangt die Fabel Kenntniß der Eigenschaften und Gewohnheiten der Thiere. Die Thiere sollen sich, wie dieß auch im echten Thierepos der Fall, nicht etwa bloß wie verkleidete Menschen, sondern ihrer wirklichen Natur gemäß benehmen. Hauptvorzüge einer guten Fabel sind Gedrungenheit und rascher Fortgang der Handlung, dann das augenfällige Hervortreten ihrer Nutzanwendung auch ohne das gewöhnlich beigefügte: Haec fabula docet.

Die Parabel berichtet einen einfachen Vorgang aus dem Menschenleben, wie ihn die alltägliche Erfahrung darbietet. Sie ist ein leicht verständliches Gleichniß für einen höheren geistigen Vorgang oder für eine religiöse und moralische Wahrheit. Je kürzer und schlichter die Parabel, je treffender jeder Punkt des Gleichnisses ist, einen um so tieferen Eindruck wird sie machen.

Die Paramythie (παραμύθιον, Trost, Erholung) ist von der Parabel nur dadurch verschieden, daß sie ihren Stoff der Mythe

entlehnt. Vom eigentlichen Mythus jedoch unterscheidet sie sich wieder durch ihre vorwiegende Richtung auf eine bestimmte Wahrheit, welche sich hier in einer — oft ganz vom Dichter erfundenen — mythischen Erzählung verkörpert.

Gleich der Parabel und Paramythie will auch die Allegorie durch die Erzählung eines erdichteten Vorganges dem Leser eine höhere Wahrheit nahe legen; sie unterscheidet sich jedoch von ersteren Dichtungsarten dadurch, daß sie theils bloße Begriffe, theils unbeseelte Gegenstände der Natur als Personen auftreten, reden und handeln läßt. So kann denn die Allegorie als eine episch durchgeführte Metapher gelten. Alle in ihr vorkommenden Bilder müssen daher unter sich zusammenstimmen. Auch kann für sie die Kürze nicht dringend genug empfohlen werden; allzuweit ausgesponnen würde sie frostig und ermüdend sein.

Literatur. Für die poetische Erzählung bieten aus dem Alterthum Ovidius in seinem Festcalender (Fasti), bei den Franzosen Lafontaine und Marmontel, bei den Deutschen in älterer Zeit die Meistersänger, besonders Hans Sachs, aus der classischen Periode Schiller („das verschleierte Bild," „die Theilung der Erde," „Pegasus im Joche"), Goethe („der Schatzgräber," „der Zauberlehrling"), Rückert („bestrafte Ungenügsamkeit," „Chidder," „der betrogene Teufel") u. a. Musterbeispiele dar. — Die Fabel wurde frühzeitig im Orient gepflegt, wo bei den Indiern Bidpai, bei den Persern Sadi, bei den Arabern Lokman als die besten Fabeldichter galten. Der berühmteste Fabeldichter der Griechen ist Aesopos (um die Mitte des 6. Jahrh. v. Ch.). Bei den Römern bildete Phädrus (zur Zeit des Augustus) die äsopischen Fabeln nach. Die französische Literatur besitzt gute Fabeln von Lafontaine und Florian, die deutsche von dem Stricker (um 1235, „die Welt"), von Boner (um 1300, „der Edelstein") und Burkhard Waldis (im 16. Jahrhundert), aus späterer Zeit von Gellert, Lessing, Lichtwer u. A. — Auch die Parabel hat ihre Heimat im Morgenlande, wie denn der Heiland selbst sich ihrer oft als Lehrform bedient hat. Aus späterer Zeit sind die Parabeln des hl. Cyrillus (st. 868)

hervorzuheben. Deutsche Parabeln finden sich einzeln schon bei den Minne- und Meistersängern, aus neuerer Zeit sind die Parabeln von Herder und Krummacher auszuzeichnen. Ersterer hat auch Paramythien geliefert. — Erzählende allegorische Dichtungen lieferten Petrarca, Metastasio, Rousseau, Pope, Herder, Schlegel u. A. Eine größere allegorische Dichtung aus dem späteren Mittelalter ist der „Teuerdank“ (1517) von Melchior Pfinzing. Aus neuerer Zeit ist Ernst Schulze's „bezauberte Rose“ ihres vorwiegend allegorischen Charakters wegen zu nennen.

4) Das Epigramm, die Gnome, das Sprichwort und das Spruchgedicht.

Drängt sich der Gedanke in die kürzeste Form eines schönen und treffenden Bildes zusammen, so entsteht das Epigramm (ἐπίγραμμα). Das Epigramm diente, wie schon sein Name sagt, bei den Griechen als sinnvolle Aufschrift auf Weihgeschenken und Denkmälern, wurde aber auch als selbstständige Dichtungsform gebraucht. Es liebt den Contrast und die rasche geistreiche Lösung desselben, und wurde daher von späteren Dichtern auch zum Zwecke der Satire als Sinngedicht benützt, das mit einer überraschenden Wendung (der sogenannten epigrammatischen Spitze oder Pointe) abzuschließen pflegt.

Vom Epigramm unterscheidet sich die Gnome (γνώμη, Sinnspruch) durch ihren enger begrenzten Inhalt. Während im Epigramm jeder Gegenstand, der zu einer sinnigen Betrachtung anregt, seinen Ausdruck finden kann, beschränkt sich die Gnome auf Lebensregeln, auf Sätze der Weisheit und Erfahrung. Ist die Gnome unmittelbar aus der Volkssitte und Volksanschauung hervorgegangen, so heißt sie Sprichwort. Nicht jedes Sprichwort ist poetisch, doch tragen viele durch naturwahre Bildlichkeit einen poetischen Charakter an sich. Auch das Räthsel kann der gnomischen Dichtung beigezählt werden, wenn es nicht, wie gewöhnlich der Fall, bloß zum Spiele des Verstandes und Witzes dient, sondern auch Fantasie und Gemüth lebhaft beschäftigt und demzufolge auch, nachdem es gelöst worden, noch

Interesse gewährt. Das Spruchgedicht entsteht, wenn Epigramme oder Sprüche verwandten Inhaltes, wie Glieder einer Kette oder wie Perlen an einer Schnur, so aufgereiht werden, daß sie sich gegenseitig tragen und ergänzen, erhellen und bekräftigen. Es kann aber das Spruchgedicht entweder echt volksthümlich die Summe der Lebensweisheit einer ganzen Nation in sich aufnehmen, oder als Kunstdichtung die gereiften Denkresultate eines Einzelnen in bildlichen Kernsprüchen mittheilen.

Literatur. Den größten Reichthum an vorzüglichen Epigrammen besitzt die griechische Literatur. Frühzeitig wurden Sammlungen derselben veranstaltet, um deren Herausgabe sich besonders Fr. Jacobs (Anthologia graeca 1794—1814, 13 Bde.) verdient gemacht hat. Der bekannteste römische Epigrammendichter ist Martialis (geb. um 40 n. Ch.). Musterhafte Epigramme im Sinne der Alten dichteten Goethe und Schiller („die Xenien"), auch Platen. Im witzigen Sinngedichte zeichneten sich besonders Logau (st. 1655) und Kästner (st. 1800) aus. — Herrliche Gnomen finden sich bei sämmtlichen orientalischen Völkern, so namentlich bei dem israelitischen die Sprüche Salomons und die von Jesus Sirach. Von jenen der Griechen sind die dem Pythagoras zugeschriebenen goldenen Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) hervorzuheben. Auch die scandinavische und ältere deutsche Literatur ist reich an Sprüchen. Von den deutschen Sprichwörtern haben schon im 16. und 17. Jahrhundert Agricola und Zinkgref Sammlungen veranstaltet. Unter den neueren Dichtern haben Rückert und Goethe auf dem Gebiete der gnomischen Poesie Musterhaftes geleistet. Wirklich poetische Räthsel besitzen wir ausschließlich nur von Schiller. Aeltere deutsche Spruchdichtungen von größerem Umfange sind der „welsche Gast" von Thomasin v. Zirclære (um 1216), Freidank's „Bescheidenheit" (um 1229), der „Winsbecke" (im 13. Jahrh.) und der „Cherubinische Wandersmann" von Angelus Silesius (st. 1677). Die bedeutendste Spruchdichtung aus neuerer Zeit ist Rückert's „Weisheit des Brahmanen".

II. Lyrische Poesie.

Ihr Wesen und ihre Eintheilung.

Die lyrische Poesie (vom griechischen λύρα, Leyer, weil die Griechen mit diesem Saiteninstrumente den Gesang zu begleiten pflegten), auch melische Dichtung genannt (von μέλος, Glied, strophisch gegliedertes Lied) bildet zur epischen Poesie einen entschiedenen Gegensatz. Während nämlich diese den Stoff in voller Objectivität erfaßt, und in plastischer Ruhe ihn wiedergibt, spricht jene die unmittelbare, subjective Stimmung aus, welche derselbe im Gemüthe des Dichters hervorruft. Weil das Gefühl der verschiedenartigsten Abstufungen und Aeußerungen fähig ist, und in der Lyrik die Individualität des Dichters mit voller Freiheit sich offenbaren darf, so wird in dieser Dichtart eine sehr reiche Mannigfaltigkeit zu Tage treten. Doch kann den Empfindungen, welche der Lyriker ausspricht, nur in so weit eine wahrhafte Bedeutung und ein ästhetischer Werth zuerkannt werden, als in ihrer Besonderheit zugleich auch allgemein menschliche Empfindungen sich spiegeln. Um eine solche Wirkung zu üben, um zum Organe dessen zu werden, was jedes menschliche Herz zu bewegen vermag, muß aber dem Dichter nicht bloß eine ungewöhnliche Stärke der Empfindung eigen sein, er bedarf auch der höchsten Empfänglichkeit, der größten Feinheit des Gefühles. Während wir das Epos mit der bildenden Kunst, namentlich mit der Plastik vergleichen durften, so wird die Lyrik vorzugsweise der Musik entsprechen, welche ja ebenfalls ein Ausdruck lebhaft bewegter Gefühle ist. Es darf aber die Erregung des Gefühles in dem Dichter niemals eine so gewaltsame und stürmische sein, daß er darüber jene Freiheit und Besonnenheit verlöre, durch welche alles Trübe verklärt, das Individuelle zum Allgemeinen, zur Idealität erhoben wird. Das wird ihm um so sicherer gelingen, je mächtiger, reiner und edler seine Empfindung ist und auf je größerer Höhe sein ganzes Gemüthsleben steht.

Es kann die lyrische Poesie

1) als Erguß des Gefühles die Subjectivität des Dichters in seinen persönlichen Erlebnissen, individuellen Lagen und Stimmungen unmittelbar abspiegeln. Es kann aber ebendieselbe auch

2) auf große Objecte der Begeisterung und bewundernder Anschauung, auf herzerhebende Wahrheiten oder zur Wehmuth stimmende Ereignisse und Verhältnisse gerichtet sein; und endlich kann sie sich

3) der Außenwelt mahnend und belehrend zuwenden. Der Dichter ergießt dann sein Gefühl theils in sittlich-berechtigtem Tadel oder Spott, theils folgt er dem Drange vertraulicher Mittheilung der eigenen Lebensansicht. Oft aber auch ringt sich das Gefühl ganz in die Region des Gedankens empor und verweilt in ihr mit stiller Betrachtung. In allen zuletzt genannten Fällen zeigt sich vorwiegend ein didaktisches Element.

Hieraus ergibt sich für die Lyrik eine ähnliche Eintheilung wie für die Epik. Man hat nämlich zu unterscheiden

A. die reine Lyrik oder Lyrik des Gefühles — zu welcher besonders das Lied gehört;

B. die Lyrik der Anschauung, wohin die Ode und die Hymne, dann die Elegie zu rechnen sind;

C. die didaktische Lyrik, welche die Satire und Epistel in sich befaßt, auch als Gedankenlyrik verschiedener kleinerer Formen, wie der des Sonettes, der Ghasele, Glosse u. s. f. sich bedienen kann.

A. Reine Lyrik.

Das Lied.

Die Hauptform der reinen Lyrik ist das Lied, ein kurzes, strophisches Gedicht, in welchem die Empfindung, die individuelle Stimmung des Augenblickes, sei sie freudig oder schmerzlich, sanft oder heftig, ruhig oder leidenschaftlich, den entsprechenden poetischen Ausdruck findet. Indem der Dichter, was ihn be-

wegt, in seelenvolle Klänge ergießt, will er ein Bild der inneren Harmonie geben, die er selbst in Lust oder Leid gewonnen hat. So gehören denn Wohllaut und Sangbarkeit zu den wesentlichsten Eigenschaften eines guten Liedes. Es muß schon an sich musikalisch sein, oder doch wenigstens den Keim zu der dem Componisten obliegenden musikalischen Entfaltung in sich tragen. Nicht weniger aber begehrt das Lied auch Einfachheit, Natürlichkeit und Leichtfaßlichkeit des Inhaltes. Einfach wird es dadurch, daß es nicht mit den Gegenständen wechselt, sondern nur eine Grundstimmung festhält; Natürlichkeit erhält es vermöge der wahren, ungeschminkten Empfindung, aus welcher es hervorgegangen; leichte Verständlichkeit durch die in ihm enthaltenen allgemein menschlichen Beziehungen, welche sich aus der besondersten, individuellsten Lage des Dichters immer noch herausfühlen lassen müssen.

Die Stoffe des Liedes sind so verschiedenartig, als es die menschlichen Empfindungen überhaupt und die Anlässe sind, durch welche sie erregt werden können. So gibt es geistliche und weltliche, heitere und ernste, Scherz= und Klagelieder, Naturlieder, gesellige und Festlieder, Minnelieder, Kriegslieder, Trinklieder, Wanderlieder. Aber auch jede Nation, jeder Stand und sogar die Altersstufe der Kindheit hat wieder ihre eigenen Lieder, in welchen sich ihr Gefühlsleben offenbart. So gibt es denn National= und Vaterlandslieder, dann Hirten=, Jäger=, Fischer=, Winzer=, Soldaten=, Reiterlieder, Studenten=, Handwerker=, auch Kinderlieder.

Wie sich uns beim Epos, beim Märchen, bei der Sage und Ballade ein Gegensatz der Volksdichtung zur Kunstdichtung gezeigt hat, so gilt dieses auch vom Liede. Das ächte Volkslied ist als ein Erzeugniß und Eigenthum des ganzen Volkes anzusehen, wie ihm denn meistens eine eben so volksmäßige Melodie beigesellt ist. Doch gibt es auch nicht unmittelbar aus dem Volke hervorgegangene Lieder von bekannten neueren Verfassern, in denen der Volkston völlig erreicht ist.

Literatur. Unter den Liederdichtern der Griechen sind Tyrtäos und Alkäos (Kriegslieder), Sappho, Anakreon u. A.

(Liebeslieder, Tischlieder [Skolien]), unter denen der Römer Catullus und Horatius, unter jenen der Orientalen der persische Dichter Hafis (st. 1389) hervorzuheben. Die Engländer besitzen treffliche Lieder von Burns und Moore, die Franzosen von Béranger.

Unter den zahlreichen Minnesängern des deutschen Mittelalters ragt Walther von der Vogelweide (im 12. Jahrhundert) hervor. Eine treffliche Uebertragung seiner Lieder in's Neuhochdeutsche hat Friedrich Koch geliefert. Im geistlichen Liede haben Friedrich Spee, Paul Gerhard, Angelus Silesius (im 17. Jahrh.) und Novalis Vorzügliches geleistet. Im weltlichen Liede ist Goethe die Palme zuzuerkennen. Außer ihm sind Hölty, Salis, Eichendorff, Claudius, Hebel, Brentano, Tieck, Uhland, N. Lenau, Geibel, Scheurlin, Kobell u. v. A. als treffliche Liederdichter zu nennen. Die besten patriotischen Lieder besitzen wir von Arndt, Schenkendorf, Theodor Körner und Rückert, Natur- und Kinderlieder von Hoffmann von Fallersleben, Pocci, Güll u. A. Volkslieder haben Herder („Stimmen der Völker in Liedern"), Arnim und Brentano („des Knaben Wunderhorn"), Uhland und W. Menzel gesammelt. Um Sammlung und Uebersetzung orientalischer Lieder haben sich besonders Rückert (das „Schiking" — chinesisches, und „Hamasa" — arabisches Liederbuch), auch Hammer-Purgstall und Daumer (der „Diwan des Hafis") verdient gemacht.

B. Lyrik der Anschauung.

1) Die Ode und Hymne.

Die **Ode** (ἀοιδή, ᾠδή, Gesang) unterscheidet sich vom Liede dadurch, daß der Dichter nicht einfach eine Empfindung oder Stimmung ausspricht, durch deren Kundgebung er sich bei einer besondern Veranlassung innerlich befriedigt, beglückt oder getröstet fühlt, sondern, daß er, von der Größe eines Gegenstandes auf's Tiefste ergriffen, sich ganz in die Anschauung desselben versenkt und ihn zu verherrlichen sucht. Das Object ist

ein erhabenes, theils den Regionen der überirdischen Welt, theils der Natur und der Kunst oder der Geschichte angehörendes; der den Dichter beseelende Affect ist die Bewunderung. Diese Gefühle können nur in einer schwungvollen, ungewöhnlichen Sprache den entsprechenden Ausdruck finden. Es verlangt also die Odendichtung kühne Bilder und Wendungen, kraftvolle Kürze und Gedrungenheit; sie verschmäht mehr noch als jede andere Dichtungsart die bloß verstandesmäßige logische Folge der Begriffe; sie gefällt sich in Sprüngen, Abschweifungen, Umstellungen. Doch darf darum keine Willkür, folglich auch keine wirkliche Unordnung in ihr herrschen; es umschlingt vielmehr die begeisterte Anschauung des Gegenstandes, den die Dichtung häufig nur in seinen höchsten Spitzen berührt, als festes und starkes Band der Einheit alle besonderen Theile des Ganzen.

Je nachdem die Ode eine große That oder eine bedeutende Persönlichkeit, eine philosophische oder eine religiöse Wahrheit feiert, pflegt man sie heroische, philosophische, religiöse Ode zu nennen. Wendet die letztere sich ausdrücklich dem Preise der Gottheit zu, so heißt sie Hymne (ὕμνος, Lobgesang). Die Hymne begehrt ihrer Natur und Bestimmung gemäß den mächtigsten Schwung des Gefühles und der Fantasie.

Eine besondere Form der Hymne war bei den Griechen der, eine trunkene, schwärmerische Begeisterung athmende Dithyrambos (διθύραμβος), zunächst ein Lied zu Ehren des Dionysos, dann auch anderer Götter.

Literatur. Den ersten Rang in der heroischen Odendichtung der Griechen nehmen die Epinikien (ἐπινίκια) des Pindaros (geb. 520 v. Ch.), Lobgesänge auf Sieger in den nationalen Kampfspielen, ein. Von den Oden des Alkäos, der Sappho, des Alkman u. A. haben sich nur Bruchstücke erhalten. Der größte Odendichter der Römer ist Horatius, welcher zuerst diese Form nach griechischen Vorbildern auf den Boden Latiums übertrug. Unter den späteren Dichtern, welche Oden in lateinischer Sprache geschrieben, ist Jakob Balde (st. 1665) mit Auszeichnung zu nennen. Die schönsten dieser Oden hat Herder mit Meisterschaft frei übertragen. Die italienische Literatur be-

setzt schöne Oden von Petrarca (deutsch von K. Förster), auch von Filicaja und Leopardi, die französische von dem jüngeren Racine und von Lamartine (deutsch von Gustav Schwab), die englische von Dryden und Pope. Unter den Deutschen ist Klopstock als Odendichter unerreicht geblieben; doch haben auch Uz, Stolberg, Voß, Hölderlin, Goethe („Harzreise," „das Göttliche," „meine Göttin," „Prometheus," „Gränzen der Menschheit"), Schiller („die Macht des Gesanges," „die Schlacht," „die Größe der Welt," „an die Freude") und Platen („an König Ludwig," „der Vesuv," „Loos des Lyrikers") einzelne vorzügliche Dichtungen dieser Gattung geliefert.

In der Hymnendichtung lassen die Psalmen des alten Testaments an Kraft, Würde und Erhabenheit Alles hinter sich, was neuere Völker und Zeiten hierin geleistet. Auch einigen altindischen und altpersischen Hymnen fehlt es nicht an Schwung und Großartigkeit. Stark mit epischen Elementen gemischt sind die sogenannten homerischen und orphischen Hymnen und jene des Kallimachos, die dem alexandrinischen Zeitalter angehören. Gedankenreich ist der Hymnus an Zeus von dem Stoiker Kleanthes. Mehr im lyrischen Tone gehalten sind einige hymnenartige Chorgesänge der griechischen Tragiker. Von den Oden des Horatius sind manche, so namentlich das Carmen saeculare, als Hymnen zu bezeichnen. Zunächst an die Hymnendichtung des Alterthums reiht sich dann jene der christlichen Kirche, unter deren lateinischen Hymnen einzelne von Prudentius (um 348), vom Cardinal Petrus Damiani („die Wonnen des Paradieses") vom heil. Bernhard von Clairvaux, Thomas von Aquino, Thomas von Celano („Dies irae"), Jacoponus („Stabat mater"), dem hl. Franciscus („Sonnengesang") u. A. (übersetzt von Schlegel, Schlosser, Silbert, Fortlage) hervorgehoben zu werden verdienen. Mehrere Oden von Klopstock („dem Erlöser," „dem Allgegenwärtigen," „das Anschauen Gottes," „dem Erbarmer," „dem Unendlichen") sind gleichfalls der Hymnendichtung beizuzählen.

Die griechischen Dithyramben sind zu Verlust gegangen. Als Nachbildungen derselben können Horazens 19. Ode des

2. Buches und die 25. des 3. gelten. Mit dem Falle des Heidenthumes ist auch der Dithyrambus als Dichtungsart außer Uebung gekommen.

2) Die Elegie.

Die Elegie (ἐλεγεία sc. ᾠδή) ist ihrem Wesen nach eben so wohl vom Liede als von der Ode verschieden. Während nämlich im Liede der Dichter sich ganz den Eindrücken der Gegenwart überläßt oder nach der Zukunft sich hinwendet, geht die Elegie vielmehr von der Betrachtung der Vergangenheit aus. Auch hat die Ode mit der Elegie zwar gemein, daß sie ebenfalls nicht eine rein subjective Stimmung des Dichters wiedergibt, sondern eine solche, in welcher die geistige Anschauung überwiegt; wenn aber der Dichter in der Ode seinen Gegenstand mit selbstthätiger, feuriger Energie erfaßt, verhält er sich dagegen in der Elegie zu ihm mehr in ruhiger Passivität. Natur und Leben, die großen Thatsachen der Geschichte, die ewigen Satzungen, durch welche allem Irdischen eherne Schranken gesetzt sind, wirken mächtig auf ihn ein, und es entsteht in ihm durch den Wechsel von frohen und düstern Gedanken eine aus Lust und Leid gemischte Empfindung. Gerne mag sich daher die Elegie in Klagen über verlornes Glück, über erlittene Verluste, über die Hinfälligkeit und Vergänglichkeit der Dinge ergießen. Die Trauerklage allein erschöpft aber nicht das Wesen dieser Dichtungsart. Es gehört zu ihm vielmehr auch die Ausgleichung und Versöhnung der schmerzlichen Gegensätze des Lebens durch den Hinblick auf ein höheres, ideales Gebiet, in welchem sie ihre Einigung finden. Darum ist der Elegie ein milder, weicher Charakter eigen, der sich in einer ruhigen und sanften Harmonie kundgibt.

Der Elegie verwandt ist die Herοide, ein poetisches Sendschreiben einer mythischen oder historischen Persönlichkeit an eine andere, welcher sie ihre Lage und ihre Empfindungen hinsichtlich derselben im elegischen Tone mittheilt.

Literatur. Die Elegie hatte bei den Griechen ursprünglich einen viel weiteren Umfang als den angegebenen. Manche

Dichtungen, welche diesen Namen führen, wie jene des Tyrtäos, können dem Kriegsliede, andere, wie jene des Solon, der Spruchdichtung beigezählt werden. Ihren eigenthümlichen, oben bezeichneten Charakter erhielt die Elegie durch Mimnermos und Simonides. Doch sind von diesen und andern griechischen Elegikern wie Philetas, Hermesianax, Phanokles und Kallimachos bloß Fragmente übrig geblieben. Die vorzüglichsten römischen Elegieendichter sind Catullus, Tibullus, Propertius und Ovidius. Die italienische Literatur hat Elegieen von Petrarca, Ariosto und Tasso, die französische von Lamartine, die englische von Gray, die deutsche von Hölty, Goethe, A. W. v. Schlegel u. A. aufzuweisen. Als treffliche Vorbilder können besonders „Rothschilds Gräber" von Klopstock und „der Spaziergang" von Schiller dienen. — Heroiden schrieb zuerst Ovidius. Auch englische und deutsche Dichter wie Pope, Wieland und Schlegel haben sich in dieser Dichtungsweise versucht.

C. Didaktische Lyrik.

1) Die Satire.

Die Satire zeigt im Unterschiede vom satirischen Epos, welches die sittlichen Gebrechen der Menschen im Spiegel einer komischen Handlung aus der Vergangenheit veranschaulicht, dieselben vielmehr in einzelnen, aus dem Leben der Gegenwart gegriffenen Beispielen. Indem der Dichter an diese Beispiele seine eigenen Betrachtungen anknüpft und seinen Herzensantheil daran kundgibt, macht sich hier die Persönlichkeit des Dichters geltend, es tritt also hier eine Mischung des didaktischen und lyrischen Elementes ein.

Die Satire kann ernst oder scherzhaft sein. Ernst und strafend, oft herb und bitter einschneidend wird ihr Ton sein müssen, wenn sie gegen eigentliche moralische Verschuldungen, gegen tiefgewurzelte, in einem ganzen Volke oder einzelnen Ständen desselben herrschende Laster gerichtet ist. Handelt es sich dagegen nur um leichtere Fehler und Schwächen, um Irr-

thümer des Verstandes, um Modethorheiten und dergleichen, so wird der Satiriker dieselben bloß mit den Waffen des Spottes und der Ironie bekämpfen und sie, indem er ihre komische Seite an's Licht stellt, dem Gelächter der Zeitgenossen preisgeben. Je höher und reiner der sittliche und ästhetische Standpunkt ist, zu welchem der Dichter sich erhoben, je tiefer und ausgebreiteter seine Menschenkenntniß sich zeigt, je individueller und concreter er die mannigfaltigen kleinen Züge zu einem einheitlichen Charaktergemälde auszuführen verstanden hat, um so größer und nachhaltiger wird die Wirkung sein, die er bei den Lesern hervorbringt.

Weil aber der Satiriker durch seinen Tadel zunächst nur die Sache selbst, das Laster nämlich oder die Thorheit, sei es in ihrer Verwerflichkeit, sei es in ihrer Lächerlichkeit darstellen, nicht aber Personen angreifen und verletzen will, so darf sich der Spott immer nur gegen eine bestimmte Menschenclasse oder doch nur gegen solche Persönlichkeiten richten, die als bekannte Hauptträger einer verkehrten Zeitrichtung gelten. Eine lediglich auf die Verspottung eines Einzelnen zielende Dichtung würde den Namen Satire nicht mehr verdienen; sie würde zum böswilligen Schmähgedichte, zum Pasquill herabsinken.

Literatur. Die Satire (Satira = Satura sc. lanx, eine volle Fruchtschale, ein buntes Allerlei) war bei den Römern ursprünglich ein Gemisch von improvisirten und mimisch dargestellten witzigen Einfällen (vgl. Liv. VII., 2). Ihre Ausbildung zur eigenthümlichen Kunstform erhielt sie erst durch Lucilius (um 150 v. Ch.) und besonders durch Horatius, der für die heitere Satire unübertroffene Muster aufstellte. Auch seine dem Archilochos nachgebildeten Epoden nähern sich theilweise der Satire. In der Satire ernsten und strafenden Tones haben sich späterhin Persius und Juvenalis ausgezeichnet. Die griechische Literatur der classischen Periode besaß keine Satiren im oben bezeichneten Sinne. Die „Jamben" des Archilochos und die sogenannten Sillen (*σίλλοι*) waren persönliche Spottgedichte oder auch Parodieen. Erst als die Satire bei den Römern schon ihre Blüthe erreicht hatte, trat noch ein namhafter griechi-

scher Satiriker auf, Lukianos aus Samosata (geb. um 117 n. Ch.), welcher in der dialogisch behandelten Satire Ausgezeichnetes leistete. Auch der Kaiser Julianos hat sich als satirischer Schriftsteller bekannt gemacht. Seither behauptete die Satire in der Literatur der neueren Völker ihren Platz, so bei den Italienern durch Ariosto, Salvator Rosa, Gozzi u. A.; bei den Franzosen durch Régnier und Boileau, bei den Engländern durch Swift, Young, Johnson, bei den Deutschen in älterer Zeit durch Brant, Murner, Fischart, Schuppe, Moscherosch, späterhin durch Liscow, Rabener, Lichtenberg, F. L. Stolberg, Jean Paul, Nariscus (Hortig) u. A.

2) Die Epistel.

Gleichfalls ein Erguß des Gefühles, doch nicht des durch Laster oder Thorheiten der Zeit zu Unmuth und Spott erregten, sondern einer ruhigeren, bald ernsten, bald heitern Stimmung, ist die poetische Epistel. Die epistolare Form, deren sie sich bedient, bildet nur den äußeren Rahmen, der sie umschließt, und bestimmt ihren Ton nur in so weit, als dieser die Ungezwungenheit einer freundschaftlichen Mittheilung beibehält. Vom eigentlichen Briefe unterscheidet sich die Epistel wesentlich darin, daß sie, wenn auch an eine einzelne, bestimmte Person gerichtet, doch immer das besondere Verhältniß in die Sphäre des Allgemeinen und Idealen erhebt, indem der wirkliche oder erdichtete Empfänger des Schreibens als der Repräsentant eines ganzen Standes, einer Menschenclasse oder einer herrschenden Ansicht erscheint. Der Dichter findet hier Anlaß, die Resultate seiner Erlebnisse und Erfahrungen, seines Nachsinnens über Literatur und Kunst und dergleichen belehrend, doch mit jener anmuthigen Natürlichkeit auszusprechen, welche der Schreibart des vertraulichen Briefes eigen ist.

Literatur. Gleich der Satire ist auch die poetische Epistel den Griechen fremd geblieben. Sie hat ihre ausgeprägte Kunstform erst bei den Römern und zwar durch Horatius erhalten. Am bekanntesten ist seine an die Pisonen gerichtete

Epistel, welche vom Wesen und den Formen der Dichtkunst handelt, aber keineswegs als ein eigentliches Lehrgedicht über dieselbe anzusehen ist. In neuerer Zeit haben unter den Deutschen Goethe, dann auch A. W. v. Schlegel treffliche Muster dieser Dichtungsart geliefert. Unter den Italienern, Franzosen und Engländern sind besonders Algarotti, Racine und Pope als Episteldichter zu nennen.

3) Kleinere Formen.

Außer der Satire und der Epistel, welche auch darin mit einander übereinkommen, daß sie dem leichten Conversationstone sich nähern (weßhalb sie Horatius mit dem allgemeinen Namen Sermones bezeichnet hat), bedient sich die Gedankenlyrik noch verschiedener kleinerer Formen, wie des Sonettes, der Ghasele, Terzine u. s. f. Obwohl in dieser Art von Gedichten die didaktische Lyrik eine gewisse Verwandtschaft mit der epischen Spruchdichtung zeigt, so darf sie doch nicht geradezu mit ihr verwechselt werden. In der Gedankenlyrik macht sich nämlich das Gefühl des Dichters noch immer als solches geltend, während in der didaktischen Epik der Gedanke vom Dichter sich gleichsam abgelöst hat und also hier in größerer Selbstständigkeit erscheint.

Literatur. Die Gedankenlyrik ist besonders der orientalischen und der deutschen Literatur eigen. In den indischen, arabischen und persischen Dichtungen, so wie schon bei den deutschen Minnesängern, z. B. Walther von der Vogelweide, findet sich manches hieher Gehörige. Auch mehrere Gedichte von Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Rückert, Platen, Geibel, Bodenstedt, M. Meyr, Lingg u. A. sind dieser Gattung beizuzählen.

III. Dramatische Poesie.

Ihre Eigenthümlichkeit und ihre Hauptarten.

Die Grundlage des Dramas (δρᾶμα von δράω, bin thätig, handle) ist eine wirkliche oder erdichtete Begebenheit, die man wohl auch die Fabel des Stückes nennt. Die dramatische Poesie steht zur rein lyrischen, sofern diese der Handlung völlig entbehrt, in entschiedenem Gegensatz. Aber auch vom Epos ist sie verschieden, da dieses die Handlung doch nur als vergangen erzählt, während sie im Drama nachahmungsweise als wirklich vorgeführt wird. Doch vereinigen sich in der dramatischen Dichtung die Eigenthümlichkeiten sowohl der epischen, als auch der lyrischen Poesie, sofern das Drama einerseits Handlung verlangt wie das Epos, andrerseits aber die handelnden Personen, je nach ihrem Charakter und ihrer Lage, ihr Inneres, ihre Gefühle als solche aussprechen, wie dieses in der Lyrik der Fall ist. Demzufolge erscheint die dramatische Dichtung als der Gipfel der Poesie, und so ist sie denn auch von allen Dichtungsgattungen am spätesten zu ihrer Entwicklung gediehen.

Die Epik gewinnt im Drama durch die wirkliche Darstellung der Handlung eine weit größere Objectivität; die Lyrik aber macht sich hier in der mannigfachsten Entfaltung des Seelenlebens geltend. Zudem will das Drama die höchste Sinnentäuschung, die möglichste Illusion für den Zuschauer erzielen. So bedarf es denn zu seiner Erscheinung auch der reichsten äußeren Mittel. Während das Epos nur den recitirenden Vortrag, die reine Lyrik nur die Mitwirkung des Gesanges begehrt, nimmt die Dramatik die Declamation und Mimik, oft auch die Musik und Malerei für sich in Anspruch.

Wie jedes Kunstwerk überhaupt, so muß auch das Drama Einheit besitzen. Es wird sogar hier eine weit straffere Concentration aller Einzelheiten auf einen Hauptpunkt

gefordert, als dieß in der epischen und selbst auch in der lyrischen Poesie der Fall ist. Diesen Hauptpunkt bildet im Drama irgend ein zu erstrebendes Ziel, auf welches die handelnden Personen je nach ihrem Charakter und ihrer Lage auf verschiedene Art hinwirken, wodurch sie unter sich in einen Widerstreit, einen Conflict gerathen. Wie in Bezug auf die Handlung, so soll auch in Hinsicht auf Zeit und Ort die Einheit bewahrt werden. Doch wird diese Forderung nicht im strengsten Sinne des Wortes aufzufassen sein. Die Einheit der Zeit wird sich vielmehr darauf beschränken, daß — ohne ängstliche Berechnung der wirklichen Zeitdauer — der Dichter die Handlung in ihrem stetigen Verlaufe darstellt, ihr Entstehen, ihren Fortgang und Abschluß anschaulich macht. Die Einheit des Ortes aber wird hinreichend gewahrt sein, wenn der dramatische Dichter in Hinsicht des lokalen und nationalen Typus eine feste Gleichmäßigkeit beobachtet und den Scenenwechsel nicht in schroffer und völlig fremdartiger Weise eintreten läßt, damit nicht an die Einbildungskraft des Zuschauers allzu große Anforderungen gestellt werden.

Da man in der Handlung Anfang, Mitte und Ende zu unterscheiden hat, so ergeben sich als Haupttheile des Dramas:

1) die Exposition, in welcher die Verhältnisse dargelegt und die Charaktere vorgeführt oder doch bereits angedeutet werden, aus denen sich die Handlung entwickelt;

2) die Schürzung des Knotens, nämlich die Verwicklung und zunehmende Spannung, die durch den Widerstreit der verschiedenen Interessen und Charaktere entsteht;

3) die befriedigende Lösung eben dieser Verwicklung.

Nirgends darf hiebei die richtige Motivirung fehlen, welche darin besteht, daß der Dichter die Handlung aus zureichenden Gründen hervorgehen läßt, die entweder innere oder äußere sein können. Jene liegen im Charakter der Personen selbst, diese in den von andern Persönlichkeiten ausgehenden Wirkungen.

Darum müssen aber auch die Charaktere selbst mit Wahrheit gezeichnet und mit Consequenz durchgeführt werden. Da aus ihnen als der ursprünglichen Quelle That und Wort erst hervorgehen soll, nicht etwa äußerlich an sie gleichsam nur angeheftet erscheinen darf, so muß der dramatische Dichter in hohem Maße die Gabe besitzen, wirklich lebensvolle Gestalten schöpferisch auszuprägen.

Da im Verlaufe der Handlung einzelne größere Ruhepunkte einzutreten pflegen, so bilden sich hiedurch Abschnitte derselben, welche man Acte, Aufzüge nennt. Diese zerfallen wieder in Scenen, Auftritte, die durch das Ein- und Abtreten der betheiligten Personen bedingt sind. Die Zahl der Acte richtet sich nach dem Inhalte; doch soll sie fünf nicht überschreiten. Der erste Act enthält dann die Exposition; die folgenden drei sind der immer mehr sich steigernden Verwicklung gewidmet; der fünfte und letzte bringt die Lösung. Bisweilen läßt sich der Stoff in drei Acte oder auch wohl in einen einzigen zusammendrängen.

Die Aufführung eines Dramas darf, wenn es den Zuschauer nicht ermüden soll, nur wenige Stunden in Anspruch nehmen. Der Dichter hat sich daher nach diesem gegebenen Maße zu richten, es sei denn, daß er von der Bestimmung des Werkes für die Bühne absteht und dasselbe nur der Lectüre anheimstellt, in welchem Falle er ihm allerdings eine weitere Ausdehnung geben darf. Eine Dichtung dieser Art kann jedoch nicht mehr für ein Drama im strengsten Sinne des Wortes gelten.

Wie das Epos den erzählenden, die Lyrik den gesangartigen Vortrag verlangt, so das Drama den dialogischen oder Dialog (διάλογος, Gespräch). Zwar kann auch der Monolog, das Alleingespräch, zuweilen Platz finden, wenn der Handelnde ohne Zeugen mit sich selbst über die Entschlüsse zu Rathe geht, die er fassen will. Doch wird auch der Monolog den dialogischen Charakter insoferne bewahren müssen, als der Redende hier mit sich selbst oder, freilich nur im Geiste, mit andern abwesenden Personen verkehrt. Ebenso wird sich die

dramatische Erzählung, insoferne diese mit der Handlung und den Charakteren in engem Zusammenhange steht, von der epischen wesentlich unterscheiden. Durch das alles wird die Eigenthümlichkeit der dramatischen Sprache überhaupt bedingt. Während nämlich die epische in ruhiger Ausführlichkeit sich bewegt, die lyrische durch rhythmischen Schwung sich dem Gesange nähert, wird die Diction des Drama's in kräftiger, unaufhaltsamer Strömung dem Ziele entgegenstreben.

Die Hauptarten des Dramas sind die Tragödie, die Komödie und das Schauspiel.

1) Die Tragödie.

Wie als das großartigste Erzeugniß der epischen Poesie die Epopöe zu betrachten ist, so offenbart die dramatische Dichtung ihr Wesen am tiefsten und gewaltigsten in der Tragödie, oder wie man sie um ihres ernsten und erschütternden Inhaltes willen auch zu nennen pflegt, im Trauerspiel. Es wird nämlich hier einerseits die allen Hindernissen Trotz bietende Energie des menschlichen Willens, andererseits die göttliche Weltordnung in ihrem unabänderlichen, von den Griechen als Schicksal, Verhängniß oder Nothwendigkeit bezeichneten Walten zur Anschauung gebracht, und hierauf beruht das tragische Interesse. Darum müssen aber auch die Charaktere in der Tragödie auf einer bedeutenden Höhe über dem Gewöhnlichen stehen. Obwohl dieses besonders von Personen hervorragenden Standes gelten mag, sofern dieselben Repräsentanten eines ganzen Volkes oder sonst einer großen Gesammtheit sind, so ist doch die Würde der tragischen Charaktere nicht gerade im äußerlichen Range, sondern hauptsächlich im Geist und Gemüth zu suchen. Indem der menschliche Wille in seiner Selbstsucht oder in der Vertheidigung irdischer Satzungen sich gegen die ewigen Gesetze feindlich erhebt, entsteht ein Widerstreit, welcher der tragische Conflict genannt wird. Da aber am Ende doch der göttliche Wille den menschlichen besiegt, der sich vor seiner zwingenden Nothwendig-

keit beugen muß, so erfolgt hiedurch ein Umschlag des Glückes, die Peripetie (περιπέτεια), durch welche gewöhnlich die Katastrophe (καταστροφή), der gewaltsame Untergang des Helden, bisweilen aber auch eine Wendung zum Besseren herbeigeführt wird. Ein unglücklicher Ausgang gehört nämlich nicht schlechthin zum Wesen der Tragödie, wohl aber, daß der menschliche Wille von der Macht des göttlichen gebrochen und überwunden werde. Dieß kann auf eine mehr innerliche oder auch mehr äußerliche Weise geschehen. Wenn die Ueberwindung eine innerliche ist, so wird der physische Untergang des Helden nicht in allen Fällen einzutreten brauchen; es genügt, daß er sich der höheren Macht unterwerfe, sich ihr beuge. Aeußerlich aber geht er unter, sofern er entweder sein Leben zum freien Opfer für einen großen Zweck hingibt, oder auch wenn er eine Schuld, die er durch Trotz und selbstsüchtiges Streben auf sich geladen, nur durch den Tod zu sühnen vermag. So sind es denn immer Furcht und Mitleid, welche, wie schon Aristoteles hervorgehoben, durch die Tragödie erweckt werden. Hieraus erwächst aber für den Zuschauer eine sittliche Erhebung des Gemüthes, welche die Alten, indem sich hier die Seele durch Theilnahme an fremden Leiden von ihren eigenen ungeordneten Begierden reinigt, als veredelnde Reinigung, als Katharsis (κάθαρσις) bezeichnet haben. In eben dieser Katharsis ist auch der Hauptgrund des ästhetischen Wohlgefallens zu suchen, welches die Tragödie erregt.

Was die besonderen Arten der Tragödie betrifft, so hat man die heroische oder die Tragödie der That, und die philosophische oder die Gedankentragödie zu unterscheiden, je nachdem ihr Held ein thatkräftiger, heroischer Charakter ist, oder dagegen mehr mit innerlichem Leben vorzugsweise in seiner eigenen Gedanken- und Gemüthswelt sich bewegt. Eben so kann der Stoff der Tragödie entweder der Mythe entnommen, oder lediglich Erfindung des Dichters sein. Gehört er aber der Geschichte an, so darf der Dichter die historische Treue nicht verletzen. Zwar ist er nicht so streng an sie gebunden, wie der Geschichtschreiber, doch wird er sich hüten müssen, ihr

im Wesentlichen zu nahe zu treten, weil durch auffallende Abweichungen von der allgemein bekannten historischen Wahrheit der Eindruck seines Werkes unfehlbar geschwächt werden würde.

Literatur. Der Name Tragödie (τραγῳδία) wird hergeleitet von τράγος, Ziegenbock (entweder weil dieß Thier dem Bakchos geopfert wurde, oder auch weil ein solches der Lohn des Sangwettstreites war) und ᾠδή, Gesang, so daß er zunächst ein Opferlied bedeutet. Die Tragödie selbst ging aus den Chorgesängen bei der Dionysosfeier hervor, mit welcher die Erzählung und mimische Darstellung der Thaten und Leiden des Gottes durch einen Schauspieler verbunden war. Als der älteste Tragödiendichter, der übrigens den Stoff zu seinen Stücken auch andern Mythen und Sagen entnahm, gilt Thespis (im 6. Jahrh. v. Ch.). Der Begründer aber der Kunstform der Tragödie war Aeschylos (um 480 v. Ch.), welcher zwei Schauspieler zugleich auftreten ließ und so den Dialog einführte, auch das Chorlied, das von nun an allgemeine Betrachtungen über die Handlung zum Gegenstand hatte (vgl. Hor. Ep. ad Pis. v. 193 ff.), durch drei Zwischenhandlungen oder Episoden (ἐπεισόδια) unterbrach. Seine Dichtungen zeichnen sich durch großartige Einfachheit, Kraft und Erhabenheit aus; doch ist die Sprache oft noch rauh und dunkel. Von siebenzig bis neunzig Stücken, die er verfaßte, haben sich sieben („der gefesselte Prometheus," „die Perser," „die Sieben gegen Theben," „Agamemnon," „die Choephoren," „die Eumeniden," „die Schutzflehenden") erhalten. Ihre Vollendung erreichte die Tragödie durch Sophokles, welcher noch einen dritten Schauspieler auftreten ließ, den Chor einschränkte und in ein richtigeres Verhältniß zum Dialog brachte, und mit der Tiefe der dramatischen Conception und der Wahrheit der Charakterschilderung zugleich die höchste Würde und Anmuth der Sprache verband. Von mehr als hundert Dramen desselben sind sieben (Ajas, Elektra, Oedipus Tyrannos, Oedipus auf Kolonos, Antigone, die Trachinerinnen, Philoktetes) übrig. Mit Euripides, der zwar in der Darstellung der Leidenschaften und der rührenden Seelenmalerei Bedeutendes leistete, aber hinter der Größe der Gesinnung des Aeschylos und der Formvollendung

des Sophokles zurückblieb, wendete sich die Tragödie ihrem allmählichen Verfalle zu; doch wetteiferten mit den genannten drei Tragikern noch mehrere andere, unter denen besonders Pratinas, Jon, Achäos und Agathon sich großen Ruhm erwarben.

Bei den Römern konnte die Tragödiendichtung niemals zu jener hohen Stelle gelangen, wie sie die Griechen erreicht haben. Der älteste römische Tragödiendichter war Livius Andronicus (st. um 220 v. Ch.). Nach ihm erwarben sich Ennius, Pacuvius und Attius auf diesem Gebiete einen geachteten Namen. Doch sind ihre Arbeiten bis auf wenige Bruchstücke verloren gegangen. Aus späterer Zeit haben sich zehn Tragödien von mittelmäßigem Werthe erhalten, die einem römischen Tragiker Seneca zugeschrieben werden.

In der christlichen Zeit hat sich die Tragödie wie bei den Griechen gleichfalls aus dem religiösen Cultus hervorgebildet. Schon im 14. Jahrhundert fanden Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Erlösers (Passionsspiele, Mysterien) Statt. In Spanien, wo sich das Theater allmählich zu einer bedeutenden Höhe emporschwang, waren besonders geistliche Spiele zur Verherrlichung des Frohnleichnamsfestes, Autos sacramentales genannt, üblich; aber auch die weltliche und nationale Bühnendichtung entfaltete sich dort zu reicher Blüthe. Die größten dramatischen Dichter Spaniens waren Lope de Vega (st. 1635), welcher eine staunenswerthe Productivität besaß, dann der an Formvollendung ihn weit überragende Calderon de la Barca (st. 1681). Von jenem verdient das Trauerspiel: „der Stern von Sevilla," von diesem „der standhafte Prinz" besonders namhaft gemacht zu werden. Treffliche Uebersetzungen einzelner Werke Calderons haben Gries, Schlegel, Malsburg, Schack und Eichendorff geliefert. — Zu noch tieferer Innerlichkeit und zur genialsten Erfassung des allgemein Menschlichen, im Gegensatze des beschränkteren nationalen Gesichtskreises der spanischen Bühne, erhob sich die Tragödie in England durch William Shakespeare (st. 1616), welcher an schöpferischer Gestaltungskraft die Dramendichter aller andern Völker und Zeiten überragt. Den Stoff zu seinen Tragödien: Hamlet,

König Lear, Macbeth, Othello, Romeo und Julia, Julius Cäsar, Coriolan u. s. f. hat er theils der Sage, theils der Geschichte entnommen. Die beste Uebersetzung von Shakespeare's Dramen verdankt man Schlegel und Tieck. — Die französische Literatur besitzt von Corneille, Racine und Voltaire vorzügliche Tragödien; doch empfehlen sie sich mehr durch formelle Glätte und äußere Regelrechtigkeit, als durch wahren Gehalt, wie sie denn oftmals in den Fehler einer phrasenhaften Rhetorik verfallen. Der gleiche Mangel an Naturwahrheit findet sich auch in den Werken Alfieri's, des bedeutendsten tragischen Dichters der Italiener.

In Deutschland hat die Tragödie nach ihren Anfängen im geistlichen Passionsspiele (von welchem das bekannte Spiel zu Oberammergau als ein Ueberrest anzusehen ist), dann nach den Versuchen von Gryphius und Lohenstein im 17. Jahrhundert, erst durch das neu angeregte Studium der Shakespeare'schen Werke und der griechischen Tragiker die Bahn classischer Leistungen betreten. Das erste Vorbild hiefür stellte Lessing in seiner „Emilia Galotti" auf. In Bezug auf Tiefe und Wahrheit der Charakterschilderung nimmt Goethe („Faust," „Götz," „Egmont") unter den deutschen Tragikern die erste Stelle ein. Der größte Bühnendichter unserer Nation aber ist Schiller („die Räuber," „Don Carlos," „Wallenstein," „Jungfrau von Orleans," „Maria Stuart," „Braut von Messina"). Außer diesen beiden Geistesheroen sind noch Gerstenberg, Lenz und Klinger, dann H. v. Kleist, Wetzel, Collin, Grillparzer in seinen bessern Leistungen, E. v. Schenk, Halm, Gutzkow, H. Laube, Gustav Freytag, Julius Mosen, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig u. A. als Tragödiendichter zu nennen. Als eine große Verirrung müssen die sogenannten Schicksalstragödien von Z. Werner, Müllner, Grillparzer und Houwald bezeichnet werden, da in ihnen — durch ein Mißverständniß der griechischen Tragödie — ein blindes Fatum statuirt wird, welchem die menschliche Freiheit widerstandslos erliegt. Als Beispiele des heroischen oder Thatendramas können mehrere Stücke von Shakespeare und Schiller, als Beispiele des Gedankendramas Shakespeare's „Hamlet,"

Calderon's „das Leben ein Traum," Lessing's „Nathan," Goethe's „Faust" und „Tasso," Gutzkow's „Uriel Acosta" dienen. Für die historische Tragödie sind Shakespeare's Dramen aus der englischen Geschichte, Schiller's „Wallenstein", auch Goethe's „Götz von Berlichingen" classische Muster.

2) Die Komödie.

Die Komödie oder das Lustspiel bildet einen directen Gegensatz zur Tragödie, insoferne sie das Leben nicht von seiner ernsten und erschütternden, sondern von seiner heitern und lächerlichen Seite erfaßt. Wenn aber auch ihr Weg und ihre Mittel ganz verschieden sind, treffen sie doch in ihrem Endziele wieder zusammen. Gleichwie nämlich in der Tragödie der Sieg der menschlichen Willenskraft über alle Hindernisse gefeiert wird, so macht hier das Gute und Rechte zuletzt das Spiel der Thorheit, der List und des Zufalls zu nichte. Wie dort die göttliche Weltordnung, mit welcher sich der menschliche Wille im großen Conflicte befindet, sich in ihrer siegreichen Gewalt geltend macht, so triumphirt hier die Vernunft am Ende über alle Widersprüche, Mißverständnisse und Irrungen, die aus der Beschränktheit der Individualitäten sich ergeben.

Die Handlung, welche hiezu dient, kann sich demgemäß nicht wie jene der Tragödie in großartigen Verhältnissen bewegen; sie gehört vielmehr ihrer Natur nach dem gewöhnlichen, alltäglichen Leben an. Doch muß ihr eine spannende Verwicklung und überraschende Lösung eigen sein, wobei auch dem Zufalle, den die Tragödie ausschließt, Raum gegeben werden darf. Auch die Charaktere stehen im Lustspiel auf einer niedrigeren Stufe, als in der Tragödie; ihre Träger verfolgen geringere Zwecke und müssen durch lächerliche Eigenthümlichkeiten theils an sich schon komisch wirken, theils in solche Situationen gerathen, durch die ein drastischer Effect erzielt wird. So ist denn auch der Dialog, ja die Sprache überhaupt von jener der Tragödie wesentlich verschieden, indem sie im natürlichen,

leicht hinfließenden Conversationstone und in der gewandten Dialektik des übersprudelnden Witzes sich bewegt.

Dem Allen zufolge tritt das Lustspiel der mittleren Bildungsstufe, auf welcher die Mehrzahl der Zuschauer steht, weit näher als die Tragödie. Darum besitzt es auch eine weit größere Popularität und eben deswegen auch ein bestimmteres *nationales Gepräge*. Aus diesem Grunde hat das Lustspiel jeder Nation sogar gewisse, *stehende Charaktere* aufzuweisen, die als Repräsentanten lächerlicher Nationaleigenheiten dienen.

Je nachdem das Lustspiel eine mehr *reale* Richtung einschlägt, wird es sich als *Charakter-* oder auch als *Intriguenlustspiel* darstellen; sofern es aber eine mehr *ideale* Tendenz verfolgt, wird es als *fantastische* und *satirische* Komödie erscheinen. Im *Charakterlustspiel* bildet ein komischer Hauptcharakter den Mittelpunkt der ganzen Handlung. Im *Intriguenlustspiele* aber beruht das Interesse vorzüglich auf der komischen Verwicklung durch listige Anschläge, die durch Gegenlist, oft auch durch den Zufall vereitelt werden. Die *fantastische Komödie* streift insoferne in das ideale Gebiet hinüber, als sie die Welt des Wunderbaren in die alltägliche auf solche Weise hereinzieht, daß hiedurch komische Contraste erzielt werden. Die *satirische* aber geht, — gleich dem satirischen Epos und der eigentlichen Satire selbst — darauf aus, herrschende Thorheiten der Zeit als lächerlich darzustellen. Sie bringt daher sogar bisweilen die Hauptträger solcher verkehrter Richtungen im komischen Zerrbilde auf die Bühne und nimmt hiebei, indem sie die ganze Handlung in die Märchenwelt entrückt, wohl auch das fantastische Element in sich auf.

Sinkt das Lustspiel nach Inhalt und Form ganz zum Niedrigkomischen herab, so daß sich darin das Lächerliche als solches mit Hintansetzung der Idee und Vernachlässigung der ästhetischen Forderungen geltend macht, so wird es zur *Posse*, zum *dramatischen Schwank*. Dem Lustspiel verwandte Formen sind das in früheren Zeiten beliebte *idyllische Drama* oder *Schäferspiel*, dessen Stoffe dem Hirtenleben entnommen wurden, und das, gewöhnlich mit Gesang und Tanz verbundene

allegorische Festspiel zur Verherrlichung einzelner froher Ereignisse.

Literatur. Die Komödie (κωμῳδία, von κῶμος, Gelag, und ᾠδή, Gesang, also Freudenlied, Scherzlied) nahm bei den Griechen gleich der Tragödie ihren Ausgang von der Bakchosfeier, deren heitere Seite in muthwilligen Scherz- und Spottliedern der Landleute bei fröhlichen Umzügen zur Zeit der Weinlese hervortrat. Zur poetischen Kunstform bildete sich die Komödie später als die Tragödie aus. Außer dem Chorlied gehörte zu ihr auch die Parabase (παράβασις), eine Zwischenrede, welche der Chorführer im Namen des Dichters an die Zuschauer hielt. Bei den Griechen hat man die alte, mittlere und neuere Komödie zu unterscheiden. Die alte Komödie, deren charakteristisches Merkmal die schrankenlose Freiheit in der Verspottung bekannter, noch lebender Persönlichkeiten war, gehörte der satirisch-fantastischen Gattung an. Sie erreichte ihren Gipfel in Aristophanes (st. 390 v. Ch.), von welchem sich eilf Komödien erhalten haben. Außer ihm sind noch Kratinos und Eupolis als namhafte Komödiendichter der älteren Zeit zu bezeichnen. Die mittlere Komödie begann mit dem Sinken der Volksherrschaft. Die Charaktere wurden nun allgemeiner gehalten, und die Satire beschränkte sich nur noch auf einzelne politische Anspielungen. Der Hauptvertreter der mittlern Komödie war Antiphanes (st. 333 v. Ch.). Die neuere Komödie endlich, welche durch Menander (st. 290 v. Ch.) ihre Ausbildung erhielt, zeigte zwar einen Fortschritt in der regelrechten Composition, ließ jedoch jede Beziehung auf die öffentlichen Angelegenheiten fallen und entnahm ihre Stoffe lediglich dem Privatleben. Eine aus der Tragödie und Komödie gemischte Gattung war bei den Griechen das Satyrspiel (δρᾶμα σατυρικόν; vgl. Hor. Ep. ad Pis. v. 220 — 251), das gleichfalls den Dionysosfesten seinen Ursprung verdankte. Der Aufführung von drei, in innerem Zusammenhange stehenden Tragödien (Trilogie) pflegte ein solches Satyrspiel zu folgen. Der Stoff der Handlung war der Heroenmythe entnommen, während der Chor, der aus Satyrn bestand, as komische Element vertrat. Das einzige noch übrige Stück

dieser Art ist der „Cyklop" (*Κύκλωψ*) des Euripides. — Bei den Römern erhob sich das Lustspiel in den altitalischen „Atellanen" (Atellana sc. fabula, von der oscischen Stadt Atella) und den „Mimen" (Mimi) nicht über den Charakter der Volksposse und erheiternder Scenen aus dem Alltagsleben. Kunstmäßig wurde die Komödie durch Plautus und Terentius gestaltet, welche sich hiebei an Form und Inhalt der Menander'schen Komödie anschloßen. Von Plautus sind noch zwanzig, von Terentius sechs Stücke vorhanden.

Von den Lustspieldichtern neuerer Zeit sind unter den Italienern besonders Gozzi, dann Goldoni, bei den Spaniern Lope und Calderon („das öffentliche Geheimniß"), bei den Franzosen Molière, den Engländern Shakespeare, den Dänen Holberg, bei den Deutschen aus älterer Zeit Gryphius, aus neuerer Lessing („Minna von Barnhelm"), dann Gutzkow („Zopf und Schwert"), Roderich Benedix, Karl Blum, K. Töpfer, Ed. Bauernfeld, Deinhardstein, H. Laube u. A. hervorzuheben. Ein vortreffliches Charakterlustspiel ist der „Geizige" von Molière. Der fantastischen Richtung des Lustspiels gehören einige Dichtungen von Shakespeare an („der Sommernachtstraum" und „der Sturm"). Satirische Tendenzen verbinden mit dem Fantastischen die märchenhaften Komödien Tieck's („Prinz Zerbino," „der gestiefelte Kater") und die der aristophanischen Form nachgebildeten von Platen („die verhängnißvolle Gabel," „der romantische Oedipus"). Den Charakter der Posse tragen mehrere Lustspiele von Kotzebue, Plötz u. A. — Schäferspiele schrieben Tasso („Aminta") und Guarini („Pastor fido"); Festspiele dichteten Ben Johnson, Molière, Goethe, E. Schenk u. A.

3) Das Schauspiel.

Das Schauspiel, — das wohl richtiger als Versöhnungsdrama zu bezeichnen wäre, — vereinigt in sich die Elemente sowohl der Tragödie als der Komödie, weßhalb auch in ihm die Gesetze beider zur Geltung gelangen können. Dem Wesen

der Tragödie nähert sich das Schauspiel, sofern die Handlung auch hier einen lebhaften Herzensantheil, Rührung, Furcht oder Mitleid erwecken muß; mit dem Lustspiele aber hat das Schauspiel gemeinsam die glückliche Lösung des Conflictes, die Vermittlung der Widersprüche, die Ausgleichung und Versöhnung der Gegensätze. Eine solche Lösung ist im Schauspiele um so leichter möglich, theils darum, weil der Widerstreit zwischen den handelnden Personen hier gleich von vorneherein nicht als ein so tief innerlicher und gewaltiger erscheint, als in der Tragödie, theils auch darum, weil der Held des Schauspieles nicht gleich jenem der Tragödie den Kampf mit den entgegenstehenden Interessen bis aufs Aeußerste fortsetzt, vielmehr sich zu beherrschen, zu mäßigen, in das Unvermeidliche sich zu schicken lernt, so daß also zuletzt in die dunkeln und verwickelten Verhältnisse doch noch Licht und Ordnung gebracht wird. Was die Composition und Anordnung betrifft, so stimmt das Schauspiel ganz mit der Tragödie überein. Das Schauspiel kann wie die Tragödie Personen hohen Ranges zu Hauptträgern der Handlung machen; es steigt aber auch nicht selten in die mittleren Kreise des Lebens herab. In diesem Falle wird es — im Gegensatze zum historischen Schauspiele — als bürgerliches oder Familiendrama bezeichnet.

Literatur. Die Keime des Schauspiels, dessen völlige Ausbildung erst der neueren Bühne angehört, finden sich schon in der antiken Tragödie, in so ferne ihr ein versöhnender Schluß keineswegs völlig fremd war. Nur wurde dann der Knoten gewöhnlich nicht durch die innere, sittliche Kraft des Helden, sondern auf äußerem Wege durch das unmittelbare Einschreiten einer Gottheit und ihren Machtspruch (deus ex machina; vgl. Hor. a. a. O. v. 191) gelöst. Beispiele hiefür bieten der Philoktet des Sophokles und die Iphigenia in Taurien von Euripides. Auch gehört, was bis jetzt von der altindischen dramatischen Dichtung bekannt geworden, der Gattung des Schauspieles an, so namentlich das berühmte Drama „Sakuntala oder der verhängnißvolle Ring“ von Kalidasa, der in das letzte Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung

gesetzt wird, (deutsch von Forster, genauer von Hirzel und von Boethlingk). — Die neuere Literatur hat mehrere Schauspiele von classischem Werthe aufzuweisen, wie von Shakespeare („der Kaufmann von Venedig," „Maß für Maß," „Cymbeline"), von Schiller („Wilhelm Tell"), von Goethe („Iphigenie"). Für das bürgerliche Schauspiel lieferte Diderot im „Hausvater" ein Vorbild. Schätzbares hierin hat unter den deutschen Dichtern besonders Iffland („die Jäger") geleistet. Volksmäßig sind — mit humoristischer Färbung — die Schauspiele Raimunds („der Verschwender," „der Bauer als Millionär" u. a.) Neuerlich haben Laube („die Karlsschüler"), Oskar v. Redwitz („Philippine Welser," „der Zunftmeister von Nürnberg," Paul Heyse („Elisabeth Charlotte," „Hans Lange"), Gutzkow, Mosenthal u. A. gute Schauspiele geliefert.

Anhang.

Die Oper und die Cantate.

Der Musik dienstbar wird die Poesie in der Oper und in der Cantate. Der Dichter begibt sich nämlich hier seiner Selbstständigkeit in so weit, als er nicht blos bei der Wahl des Stoffes, sondern auch in der Behandlung desselben die Rücksicht auf die musikalische Ausführung vorwalten läßt.

Im Wesentlichen gelten für die Oper die nämlichen Gesetze wie für die Tragödie, Komödie und das Schauspiel. Nur hat hier der Dichter hauptsächlich jene Momente hervorzuheben, in welchen die Empfindungen und Leidenschaften am stärksten zu Tage treten. Der Dialog wird entweder bloß gesprochen oder durch das Recitativ — die gesangartige Declamation — noch gesteigert. Zum Ausdrucke tiefer und nachhaltiger Gefühle dient die Arie. Den Wechselgesang von zwei Personen nennt man Duett, von dreien Terzett u. s. w. Auch die Chöre bilden einen wesentlichen Bestandtheil der Oper. Dazu

pflegt sich noch der mimische Tanz (das Ballet) — auch wohl eine reiche äußere Ausstattung durch Costüme und Decorationen zu gesellen. Die Operette oder das Singspiel ist von kleinerem Umfange als die eigentliche Oper, und — während die Oper theils ernsten, theils komischen Inhaltes sein kann — meist heiteren Inhaltes. Der Dialog wird hier durchgängig gesprochen und wechselt mit Arien und Chören. Das Melodram (nach der Zahl der betheiligten Personen Monodram oder Duodram) ist ein dramatisches Gedicht, in welchem zwar gesprochen wird, durch die Musik aber das in der Rede angedeutete Gefühl theils im Voraus geweckt, theils verstärkt und noch weiterhin rege erhalten wird.

Die Cantate ist eine zur musikalischen Ausführung bestimmte episch-lyrische Dichtung. Die epischen Partieen der Cantate werden in der Form des Recitativs behandelt; die lyrischen — wie in der Oper — in jener der Arie, des Duettes 2c. Größere geistliche Cantaten nennt man Oratorien.

Literatur. Die Oper, sowohl die tragische als auch die komische (Opera seria, op. buffa) hat ihren Ursprung in Italien zu Ende des 15. Jahrhunderts genommen. Die ältesten Operntexte — gewöhnlich sogenannte Schäferspiele — hatten geringen poetischen Werth und waren großentheils sogar ganz sinn- und geschmacklose Machwerke. Nachdem daher Gottsched und Bodmer die Oper überhaupt völlig zu verbannen gesucht, waren es die beiden großen deutschen Meister Gluck und Mozart, welche sie zu ihrer wahren Bedeutung zu erheben wußten. Während sie in ihren Compositionen das Charakteristische zur vollen Geltung zu bringen verstanden, übten sie zugleich auch auf die Dichter, welche für sie arbeiteten, einen vortheilhaften Einfluß aus. Ein inniges Zusammenwirken des Compositeurs mit dem Dichter ist auch in der That der einzig richtige Weg, auf welchem die Herstellung guter Operntexte möglich wird.

Melodramendichtungen schrieben Rousseau, Gotter, Brandes u. A.; Cantaten verfaßten Dryden („das Alexanderfest"), Pope („Cäcilia"), Ramler („der Tod Jesu") u. m. A.

Dritter Abschnitt.

Rhythmik.

Eintheilung derselben.

In den vorausgegangenen zwei Abschnitten ist das Wesen des Schönen, wie es sich in der Poesie überhaupt und in ihren besondern Gattungen und Arten darlegen soll, erörtert worden. Eben dort wurde auch auf das in ihr vorherrschende bildliche Element hingewiesen. Neben jenem kommt aber noch (vgl. 1. Abschnitt, S. 7) das musikalische oder rhythmische Element in Betracht, durch welches dem Dichterwerke der höchste Wohllaut und zugleich auch eine feste Kunstform verliehen wird. Hiezu gehört einerseits die tactmäßige Gliederung der Rede durch den Tonfall — der Rhythmus im engern Sinne, — andererseits der die Macht des Wortgehaltes sinnlich verstärkende Gleichklang. Die Lehre von den hierüber in Geltung stehenden Gesetzen bildet den Inhalt der Rhythmik. Diese aber zerfällt in einen allgemeinen und einen speciellen Theil. Jener handelt von den rhythmischen Formen an sich, dieser von ihrer Anwendung auf die einzelnen Dichtungsarten.

Anmerkung 1. So verkehrt es wäre, das Wesen der Poesie bloß in der Versform zu suchen (vgl. 1. Abschn. S. 3 Anm.), eben so unrichtig würde es sein, wenn man im Verse und dem oftmals ihm sich zugesellenden Reime bloß eine äußere Zuthat, eine dem poetischen Inhalte willkürlich angeheftete Zierde erblicken wollte. Allerdings gibt es Gedichte, bei welchen die Behandlung des Verses die zuletzt angedeutete Beschaffenheit zeigt; doch ist diese Behandlung dann gerade wegen ihres Mangels an organischer Verbindung mit dem Inhalte als mißlungen anzusehen. Der Rhythmus läßt sich nirgends, wo er in vollkommener Harmonie mit dem Wesen einer Dichtung steht, von

dieser, ohne sie selbst zu beeinträchtigen, losreißen. Man denke nur z. B. an den Unterschied, welcher zwischen den homerischen Dichtungen oder dem Nibelungenlied in ihrer bekannten metrischen Form und einer Uebertragung derselben in ein anderes Versmaß oder wohl gar einer Auflösung in Prosa stattfinden wird.

Anmerk. 2. Weil das Wort Rhythmus nicht bloß die Bewegung des Verses nach einem gewissen Zeitmaße bezeichnet, sondern auch noch eine weitere Anwendung auf den musikalischen Klang der Wörter zuläßt, so scheint es angemessen, unter diesem Begriffe die Vers- und Reimlehre zusammenzufassen. Rhythmik im weitern Sinne schließt demnach diese beiden Doctrinen in sich; im engern entspricht sie der Prosodik und Metrik.

Von den rhythmischen Formen an sich.

I. Die Lehre vom Tonfall.

A. Von der Silbenmessung.

Der Rhythmus (ῥυθμός) entsteht durch die hörbare Hebung (Arsis, ἄρσις) und die Senkung (Thesis, θέσις) der Worttöne. Er ist entweder quantitirend oder accentuirend.

Der erstere war der griechischen und römischen Dichtkunst eigen. Von den Griechen und Römern wurden demnach die Silben in Hinsicht auf ihre Quantität, d. i. nach der Zeit, welche zu ihrer Aussprache nöthig ist, gemessen. Lang (–) war ihnen eine Silbe entweder von Natur, d. h. durch ihren langen Vocal oder Diphthong, oder durch Position (positio), nämlich dadurch, daß auf einen kurzen Vocal (◡) zwei oder mehrere Consonanten folgen. Zwei kurze Silben galten einer langen gleich.

Den Deutschen dagegen ist der accentuirende Rhythmus eigen. Wir messen nämlich die Silben nicht nach der Zeit,

sondern wägen sie nach ihrem Gehalte, nach ihrer Bedeutung und dem Nachdrucke, durch welchen diese Bedeutung beim Sprechen hervorgehoben wird. Wir unterscheiden daher nicht so fast lange und kurze, als vielmehr schwere und leichte, betonte und unbetonte Silben. Jene fallen in die Hebung, diese in die Senkung. Eine dritte Art sind jene Silben, welche nach Umständen betont oder nicht betont werden.

Obwohl beim deutschen Rhythmus ursprünglich nur die Hebungen und Senkungen unterschieden wurden, nannte man doch, als Versuche der Nachbildung antiker Verse gemacht wurden, die betonten Silben lang, die unbetonten kurz, die schwankenden mittelzeitig (⏓).

Lang sind in der Regel alle Stammsilben.

Längen bilden daher:

1) Alle einsilbigen Wörter, welche entweder Hauptbegriffe bezeichnen, oder doch von größerem Tongewichte sind, wie z. B. Muth, reich, mein, dein, stand, mag, darf, fast, seit, nicht, weil, durch, der (statt dieser), ein (als Zahlwort), weh u. s. f.

2) Die Stammsilben von zwei= oder mehrsilbigen Wörtern, mögen diese einfach, zusammengesetzt oder abgeleitet sein, z. B. Pfade, gehen, Sanftmuth, hochroth, Dorfkirchhof, erzählen, beglaubigen.

3) Jene Nebensilben, welche in zusammengesetzten oder abgeleiteten Wörtern den Ton haben, und zwar die Vorsilben ant, un, ur, miß, erz, all, auf, durch, aus, auf, an, ab, z. B. Antwort, Unlust, Ursprung, Mißmuth, Erzherzog, Vorwand, allwärts (doch kurz in allein, allda, allwo), Aufsicht, Durchgang, Ausweg, Anfang, Abfahrt.

4) Die Endsilben, die aus dem Stamm eines Zeitwortes gebildet sind, z. B. Nachlaß, Andacht, Fernsicht.

5) Die nachgesetzten Präpositionen: mit, zu, für, auf, nach, ab, an, aus, z. B. damit, wozu, wofür, hierauf, wornach, bergab, hinan, heraus.

6) Die Nachsilbe ei in Substantiven, z. B. Tändelei, das i in den Verbis auf iren, wie studiren.

7) Die betonten Silben in fremden Wörtern, z. B. Musik, Palast, Balsam, Aroma, Altar (auch Altar).

8) Tongewichtige Endsilben in Eigennamen wie Klopstock, Frankfurt, Stockholm.

Kurz sind:

1) Die einsilbigen Wörtchen der, die, das und ein (als Artikel), die Präpositionen zu, an, in, je (vor Zahlen und Comparativen, aber je lang statt jemals, und in Jemand, Jeder).

2) Die Vorsilben mit e, wie be, er, ver, zer, emp, ge, z. B. begrüßen, erlangen, verwalten, zerfließen, empfangen, genießen; je in jedoch, her in Zusammensetzung mit Präpositionen wie herab, heraus; viel in vielleicht.

3) Die Vorsilben zu, an, in, mit, um, in den Wörtern zurück (und nachgesetzt in allzu), anstatt, indeß, mithin, umsonst.

4) Die Endsilben mit tonlosem e in der Declination, Conjugation und Comparation, wie en, es, ens, em, ern, et, ete, er, end, er, ste, z. B. allen, deines, Herzens, welchem, Männern, liebet, bereitete, liebend, besser, beste.

5) Die Ableitungssilben mit e, wie sel, eln, er, ern, end u. a., z. B. Räthsel, rieseln, Krieger, eisern, Tugend. Auch in der Zusammensetzung bleiben diese Silben kurz, wie in Kriegerstand, tugendhaft.

6) Die Stammsilbe in einigen mit ei schließenden Wörtern, wie Sclaverei, Naserei, im Adjectiv lebendig und einigen Fremdwörtern wie Pokal, Panier, Athen, Homer, u. a.

Mittelzeitig sind:

1) Die einsilbigen Wörter der, die, das (als Relativ), wer, was, wem, wen, ich, du, er, wir, ihr, sie, sich, uns, euch, mit, nach, um, von, bei, vor, ins, ans, vom, zum, zur, aus, auf, für, nun, nur, noch, bis, ob, wenn, denn, als, da, doch, wie, wo, und, auch, ja (für denn, immer nachgesetzt), ach, so (kurz wenn es den Nachsatz einführt und vor Adjectiven und Adverbien, lang durch Betonung und statt also), daß (kurz in Transitivsätzen, lang statt damit und so daß), ist, hat; bisweilen lassen auch wird, sind, kann, muß, soll die Verkürzung zu.

2) Die zweisilbigen Wörtchen oder, eines, wider, gegen, über, deren Stammsilbe (besonders in Zusammensetzungen) bisweilen auch kurz gebraucht werden kann, z. B. Lieb' oder Haß, gegenüber, überraschen, drei wider Einen.

3) Die untrennbaren Vorsilben ent, voll, um, miß (in Zeitwörtern), ab, un, (in einigen Adjectiven), z. B. entrinnen, vollkommen, umfassen, mißkennen, abscheulich, unsäglich, unsterblich.

4) Die Endsilben ung, niß, lich, zig, icht, sal, eit, heit, keit, lein, thum, haft, schaft, bar, am, sam, los, ath, fach, mal, wie in Hoffnung, Finsterniß, fröhlich, Mühsal, Herrlichkeit, zehnmal, u. a. In vielen zweisilbigen Hauptwörtern können aber die meisten dieser Endsilben nur im Singular, nicht im Plural kurz gebraucht werden (Mühsale, Finsternisse, Wahrheiten).

5) Die Endvocale a und o, wie in desto, jetzo, Otto, Troja,

und die Endsilben zig, ich, as, es, us, al u. a. in Eigennamen, z. B. Leipzig, Heinrich, Kalchas, Thales, Titus, Hannibal.

6) Die Endsilben in Nachtigall, Oheim, Leumund, Pilgrim, Heirath, Jemand, Sabbath, Bischof, Sultan u. ähnliche.

Was den Gebrauch der mittelzeitigen Silben betrifft, so ist nicht außer Acht zu lassen, daß

1) einsilbige Wörter solcher Art als Längen nur dann stehen können, wenn eine oder zwei entschiedene Kürzen folgen, z. B. er hat es gethan. Folgt eine entschiedene Länge, so werden sie kurz, z. B. Keiner hat Gleiches gethan;

2) daß mittelzeitige Silben, die als Längen gebraucht werden, wenn sie Endsilben zweisilbiger Wörter im Singular sind, nur in die Thesis, niemals in die Arsis gesetzt werden sollen. Man betone also nicht Schicksal, Schönheit, sondern Schicksal, Schönheit.

Der letztere Grundsatz hat auch für zweisilbige Wörter mit entschiedenen Längen wie Abgrund, Beispiel, Hochmuth, seine Geltung. Dagegen kann von drei Längen die letzte in die Arsis fallen; man wird also z. B. nicht Feldherr, wohl aber Feldherrnstab, betonen können.

B. Von den Versfüßen.

Die kleinen rhythmischen Einheiten, aus welchen ein Vers besteht, nennt man Versfüße (pedes). Wortfuß heißt ein Versfuß, wenn ihn ein einzelnes Wort bildet, z. B. weise, Allmacht, gedenke, oder auch wenn — wie es bei der deutschen Messung geschieht — in enger Verbindung stehende Wörter, z. B. Artikel und Substantiv, Präposition und Casus, zusammen wie ein Wort, folglich noch als Wortfuß, gemessen werden, z. B. von dir,

der Freund, zu geben. Jeder Versfuß muß aber, um sich mit andern zu einem rhythmischen Ganzen zu verbinden, eine Hebung und eine Senkung des Tones haben. Jene trifft naturgemäß lange Silben, während in diese die kurzen fallen. Geht die betonte Silbe der unbetonten oder der mitteltonigen voraus, z. B. mäßig, streben, Morgen, Gleichmuth, so heißt der Versfuß fallend; geht aber die kurze oder die mitteltonige Silbe voran und folgt die lange, so ist er steigend, z. B. warum, mithin, erlaubt, mißlingt. Versfüße, in welchen die steigende und fallende Bewegung abwechselt, sind je nach der Folge dieser Bewegung, fallend-steigende, z. B. tönereich, wundermild, oder steigend-fallende, z. B. Gebrause, verloren.

Nach der Anzahl der in ihnen enthaltenen Silben werden die Versfüße in zwei-, drei- und viersilbige eingetheilt. Die zweisilbigen sind der Trochäus, Jambus, Spondäus und Pyrrhichius. Von diesen lassen sich der Trochäus (–⏑, Sonne) und der Jambus (⏑–, Gesetz) im Deutschen am leichtesten nachbilden. Unvollkommen ist die Nachahmung des Spondäus (––, Sturmfluth), weil wir die zweite Silbe, wiewohl sie gleichfalls eine Stammsilbe ist, viel weniger betonen als die erste. Der Pyrrhichius läßt sich nur in einigen wenigen zweisilbigen Wörtern, wie oder, gegen, wider, eines (z. B. Freund oder Feind; zieh gegen ihn), und durch Ableitungssilben (dürstete, bessere) nachbilden.

Die dreisilbigen sind der Daktylus (–⏑⏑, herrliche), der Anapäst (⏑⏑–, er entfloh), der Amphimacer oder Kreticus (–⏑–, Hochgebirg), der Bacchius (⏑––, Gewaltthat), der Antibacchius (––⏑, Weltfreuden), der Molossus (–––, Mondaufgang), und der Tribrachys (⏑⏑⏑).

Der letztgenannte läßt die Nachbildung im Deutschen nicht zu, da wir kein Wort mit drei unbetonten Silben besitzen, und selbst von drei unbetonten Ableitungs- und Beugungssilben, wie in herzlichere, die letzte nicht mehr für tonlos gelten kann.

Die viersilbigen sind der Doppeltrochäus (– ⏑ – ⏑), Doppeljambus (⏑ – ⏑ –), Doppelspondäus (– – – –) und Doppelpyrrhichius oder Proceleusmaticus (⏑ ⏑ ⏑ ⏑), ferner der Choriambus (– ⏑ ⏑ –), der Antispast (⏑ – – ⏑), der sinkende und steigende Jonicus (– – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – –), die vier Epitrite (⏑ – – –, – ⏑ – –, – – ⏑ –, – – – ⏑) und die vier Päone (– ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ –). Von diesen sind der Doppeltrochäus (Stürmestoben), der Doppeljambus (Erhabenheit), der Choriambus (Jubelgesang) und der Antispast (Versäumnisse) vor den übrigen zur Nachbildung im Deutschen geeignet.

C. Von den Versen und ihrer Messung.

Eine durch Verbindung mehrerer Versfüße entstandene rhythmische Reihe heißt **Vers** (versus). Beginnt der Vers mit der Thesis, so heißt diese **Auftact** oder **Anakrusis** (*ἀνάκρουσις*). Wird eine fallende rhythmische Reihe durch einen zwei- oder dreisilbigen Fuß (bisweilen auch zwei Füße) eingeleitet, so nennt man dieß die **Basis** (*βάσις*, ˣ). So beginnt z. B. das Schema

⏓ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏓

mit einer trochäischen oder auch spondäischen Basis.

Das **Messen** der Glieder, aus welchen ein **Vers** besteht, kann **monopodisch** oder **dipodisch** geschehen. Im ersteren Falle wird **ein Fuß** für sich allein, im letzteren dagegen werden **zwei** zusammengenommen als das **Metrum** (*μέτρον*) des Verses, d. h. als sein **Grundmaß** angesehen.

Die neuere Dichtung pflegt alle Verse monopodisch zu messen. Bei den Alten aber wurden Trochäen, Jamben und Anapäste dipodisch, der Daktylus monopodisch gemessen. Nach der Zahl der in einem Verse enthaltenen Metra (1—6) nennt man ihn Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter.

Nicht immer sind alle Metra ausgefüllt; am Schlusse fehlen bisweilen eine bis drei Silben. Dann wird der Vers, je nach der Anzahl der vom letzten Fuße übrig gebliebenen Silben, ein- oder zweisilbig katalektisch (*καταληκτικός*, aufhörend, mithin unvollständig) genannt. So ist z. B. das Schema

–́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ –

ein trochäischer, einsilbig katalektischer Dimeter zu benennen.

Sind alle Versfüße ausgefüllt, nennt man den Vers akatalektisch (*ἀκατάληκτος*, nicht aufhörend, also vollständig). So wird z. B. das Schema

–́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑

als ein trochäischer, akatalektischer Trimeter zu bezeichnen sein.

Enthält endlich der steigende Rhythmus eine überzählige Silbe, so heißt er hyperkatalektisch, und es wird demnach beispielsweise das Schema

⏑ –́ ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ – | ⏑

ein jambischer, hyperkatalektischer Dimeter genannt werden müssen.

D. Von den Cäsuren und rhythmischen Pausen.

Innerhalb der geregelten Tactbewegung des Verses, welche demselben Einheit und Geschlossenheit verleiht, soll sich der dichterische Ausdruck leicht und ungezwungen, nicht mit fühlbarer Gebundenheit bewegen. So dürfen denn, damit die Worte in das Metrum nicht gleichsam eingezwängt erscheinen, die Wortfüße mit den Versfüßen keineswegs in der Art übereinstimmen, daß jedesmal das Wortende mit dem Ende des Versfußes in Eins zusammenfällt, z. B.

Ferne | tönen | süße | Klänge, | rufen | leise.

Die Eintönigkeit, welche hiedurch entstehen würde, muß vielmehr dadurch vermieden werden, daß der Verstact die Wortsilben mehrmals durchschneidet. Diese **Einschnitte** (**Cäsuren**) befördern wesentlich die Schönheit des Rhythmus, weil sie in seine Bewegung, ohne die Einheit aufzuheben, Abwechselung und Mannigfaltigkeit bringen, z. B.

Im Winds | geräusch, | in still | er Nacht
Geht dort | ein Wand | ersmann.

Verse von größerer Länge müssen solche Cäsuren regelmäßig an bestimmten Stellen erhalten. Eine Wortreihe geht dann **innerhalb** eines Versfußes zu Ende.

Die Cäsur heißt **männlich**, wenn sie in die Arsis fällt, z. B.

Welcher Unsterbliche trieb | in feindlichen Hader die Beiden?

weiblich dagegen, wenn sie in die Thesis fällt, z. B.

Sprach es, und Hektor faßte | den Stab mit den Händen und schwur ihm.

Nicht zu verwechseln mit der Cäsur sind die durch Interpunctionen bezeichneten, logischen **Pausen** und die **Diäresen** (*διαίρεσις*, Trennung). Jene ergeben sich durch Sinnabschnitte an verschiedenen Stellen, z. B.

O fürchte, | fürchte diese falschen Mächte! |
Sie halten **nicht** Wort! | Es sind Lügengeister, |
Die dich berückend in den Abgrund zieh'n. |

Die **Diäresen** aber entstehen, wenn das Ende einer Wortreihe mit dem Ende einer rhythmischen Reihe zusammenfällt. Dieß geschieht bei manchen Versarten immer an der nämlichen Stelle, z. B.

Der Vater straft sein Kind | und fühlet selbst den Streich.

Eine bemerkbare Pause tritt auch am Ende eines jeden Verses ein, weil jeder für sich eine selbstständige Tonreihe bildet.

Darum soll immer ein ganzes Wort den Vers schließen; auch darf er nicht mit Formwörtern, wie z. B. Präpositionen und Conjunctionen enden, weil diese sonst von ihren Satztheilen losgerissen würden. Ein solch fehlerhafter Schluß zeigt sich z. B. im zweiten Vers der folgenden Strophe:

> Aber es bleibt daheim gern, wer in treuem
> Busen Göttliches hält, und frei will ich so
> Lang ich darf, euch all, ihr Sprachen des Himmels,
> Deuten und singen!

E. Von den Versarten.

Einfache Verse.

Ein Vers ist einfach, wenn er gleichartige Füße hat. Einfache Verse mit fallender Bewegung sind die daktylischen und trochäischen, mit steigender die jambischen und anapästischen.

a) Daktylische Verse.

1) Der Hexameter.

Der Hexameter, nach dem Schema

–́ ⏕ | – ⏕ | – ⏕ | – ⏕ | – ⏑⏑ | – ⏓

z. B.

> Ihm antwortete d'rauf und sprach Agamemnon, der Herrscher

läßt an den vier ersten Stellen die Daktylen mit Spondäen wechseln. Auch auf dem fünften Fuß steht bisweilen, besonders zum Zwecke der Tonmalerei, ein Spondäus; doch muß dann an der vierten Stelle ein Daktylus vorhergehen, z. B.

> Mitten im Haidegefild und zunächst an des Meers Einöde.

Die männliche Hauptcäsur, z. B.

> Wie mag deinem Gebot | ein Danaer willig gehorchen?

oder die weibliche, z. B.

> Tragend die Lorbeerzweige | des fern hintreffenden Phöbus

fällt auf den dritten Fuß, oder es treten, bei mangelnder Hauptcäsur, auf dem zweiten und vierten Fuß Nebencäsuren ein, z. B.

Also der Fürst, | Chryses erschrack | und gehorchte dem Winke.

Doch widerstrebt es der deutschen Betonung und beleidigt das Gehör, wenn, — wie Schlegel und Platen sich häufig erlaubten — die Thesis fallender Spondäen als Arsis gebraucht wird, z. B.

gegen den Stolz Englands | und erfahrene Seekunst.

Eher noch läßt sich eine solche Betonung in Wörtern, welche aus drei Stammsilben zusammengesetzt sind, wie Meereiland, Mondaufgang rechtfertigen, vgl. S. 66.

Zu den hexametrischen Cäsuren pflegt man auch noch die bukolische — so genannt wegen ihres häufigen Gebrauches von Seite der bukolischen Dichter — zu rechnen, wiewohl sie eigentlich eine ans Ende des vierten Fußes fallende Diärese ist, z. B.

Schön wohl ist es zu fischen am Abende, | wann die Lagune
Blitzt . . .
Links durchstoßend die Brust mit dem Wurfspeer. | Aber Odysseus

Eine Cäsur auf dem sechsten Fuß steht selten, und dient dann gewöhnlich zu malendem Toneffecte, z. B.

Langsam sinkt er zuerst, fällt dann in gewaltigem Sturz | hin.

Außer den häufigen Worteinschnitten und den Haupt- und Nebencäsuren leihen auch die an verschiedenen Stellen eintretenden Sinnabschnitte oder logischen Pausen dem Verse eine reiche Abwechselung. Sie bilden, indem sie mehrere Verse umfassen, die hexametrische Periode, z. B.

Kind, | was weinest du so? | Was brach für ein Jammer das Herz dir? |
Rede, | verhehle mir's nicht, | auf daß ich's wisse, | wie du's weißt. |

Die Diärese kann nach jedem Fuße stattfinden; doch wird der Vers matt, wenn er nur Diäresen und keine Worteinschnitte hat, z. B.

Gegen | Friedrichs | Heer muß | Ludwig | ziehen. Zum | Wächter . . . .

Der Hexameter verlangt besonders die Bildung leicht fließender, wohlklingender Daktylen. Deßhalb beachte man sorgfältig das Gewicht jeder einzelnen Silbe. Man setze nicht schwächer betonte, mittelzeitige Silben als Längen in die Arsis (z. B. und auf dem, ihr seid zwar), auch nicht gewichtvollere Silben dieser Art an die erste Stelle der Thesis des Daktylus (z. B. wenn auf dem, dieß hast du). Noch weniger sind Stammsilben zusammengesetzter Wörter als Kürzen im Daktylus zulässig, wie z. B. Riesenwerk, Schreckenszeit, Waidmannslust.

Aber auch der Gebrauch der Spondäen im Hexameter verlangt Vorsicht, weil die Häufung zu vieler Stammsilben den Vers schwerfällig macht. Daher sind wohl auch an der ersten und vierten Stelle ausnahmsweise und wenn der Sinn einen weich dahingleitenden Rhythmus erfordert, Trochäen zulässig, z. B.

Theile mir mit, was du hast; ich werd' es dankbar empfangen.

Nur soll dem Trochäus nicht unmittelbar ein Spondäus folgen oder ihm vorausgehen; auch dürfen nicht zwei Trochäen nach einander stehen, wodurch der daktylische Rhythmus allzusehr geschwächt würde, z. B.

Denn das Gute bringt er hervor und ersetzet den Schaden.

2) Der Pentameter.

Der Pentameter nach dem Schema

´– ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑̲

ist ein im dritten und sechsten Fuße abgekürzter Hexameter; doch wurde er Fünfmaß (Pentameter) genannt, weil man die beiden genannten katalektischen Füße zusammen als einen einzigen Fuß rechnete. Er zerfällt sonach in zwei, durch eine feste Diärese getrennte Hälften. In der ersten kann der Daktylus mit dem

Spondäus wechseln, die zweite dagegen läßt nur den Daktylus zu. Als Endsilbe des Verses eine Kürze zu setzen, ist im Deutschen nicht zulässig. Nach der fünften Silbe der letzten Hälfte gereicht eine weibliche Cäsur, durch welche der Vers einen jambischen Ausgang erhält, demselben zu besonderem Schmucke, z. B.

> Farbe, du wechselnde, komm freundlich zum Menschen | herab!

Der Pentameter wird nicht für sich allein, sondern in Verbindung mit dem Hexameter gebraucht.

3) Der Tetrameter,

oder Alkmanische Vers, hat, akatalektisch gebraucht, das Schema

´– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

Ueblicher ist im Deutschen die zwei- und einsilbig katalektische Form

´– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –,

z. B.

> Windet zum Kranze die goldenen Aehren,
> Flechtet auch blaue Cyanen hinein!

4) Der Trimeter,

zwei- und einsilbig katalektisch (letzterer der kleinere Archilochische Vers genannt)

´– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
´– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –,

z. B.

> Wehe, so willst du mich wieder,
> Hemmende Fessel, umfangen?
> Auf, und hinaus in die Luft!

5) Der Dimeter,

akatalektisch –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, zweisilbig katal. –́ ⏑ ⏑ | – ⏓ (Adonischer Vers), und einsilbig katalektisch –́ ⏑ ⏑ | – (Choriambus), z. B.

Wonneverheißende
Selige Fluren,
Seid mir gegrüßt!

b) Trochäische Verse.

1) Der Tetrameter.

Einsilbig katalektisch mit Diärese nach der zweiten Dipodie:

–́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ – ⏓ ‖ –́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ –,

z. B.

Welch Getümmel vor den Thoren, welchen Zankes Ungebühr?

2) Der fünffüßige Trochäus.

–́ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑,

z. B.

Was ist Weißes dort am grünen Walde?
Ist es Schnee wohl oder sind es Schwäne?

Weil er von den Liedern der Serben entlehnt wurde, pflegt man ihn als serbischen Trochäus zu bezeichnen.

3) Der Dimeter (vierfüßige Trochäus).

akatal. –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑
und katal. –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ –,

z. B.

Eines Abends trat Ximene
Vor den Thron des Königs dort.

Als Hauptvers des Dramas und der Romanze der Spanier kann man ihn den spanischen Trochäus nennen.

4) Der dreifüßige Trochäus.

akatal. –́ ⏓ | – ⏑ | – ⏑
und katal. –́ ⏑ | – ⏑ | –,

z. B.

Nimmer ruht die Welle,
Eilt zum Meere fort.

5) Die Dipodie (zweifüßige Trochäus).

akatal. –́ ⏑ – ⏑
katal. –́ ⏑ –,

z. B.

Wo die finstre
Tanne rauscht.

c) Jambische Verse.

1) Der Tetrameter (achtfüßige Jambus).

⏒ –́ ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ –

akatalektisch, bisweilen mit Diärese nach der zweiten Dipodie, z. B.

Schon war gesunken in den Staub der Sassaniden alter Thron.

2) Der Trimeter (sechsfüßige Jambus, Senar).

⏒ –́ ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ – | ⏒ –́ ⏑ ⏓
– ⏑⏑ | – ⏑⏑
⏑⏑ –

Er zählt drei Hebungen (auf dem 1., 3., 5. Fuß. An den ungleichen Stellen (1. 3. 5.) kann der Spondäus, an der 1. und 3. der Daktylus, an der ersten der Anapäst (bei Eigen-

namen auch an andern Stellen) stehen. Der Tribrachys, welcher im Deutschen nicht wiedergegeben werden kann, war bei den Alten an allen Stellen mit Ausnahme der sechsten zulässig. Die Hauptcäsur fällt als Penthemimeres (πενθημιμερής sc. τομή) nach der fünften Silbe, z. B.

O heil'ger Aether | und ihr Wind' im raschen Flug!

oft auch als Hephthemimeres (ἑφθημιμερής) nach der siebenten Silbe, z. B.

Denn wer von tausend Leiden | so wie ich umringt

Volle Schönheit erhält der Trimeter besonders dann, wenn im Anfange des Verses Worteinschnitte, gegen das Ende hin aber Diäresen stattfinden, z. B.

Mir ward von Freunden Kunde nicht, Antigone,
Nicht frohe, nicht schmerzvolle, seit der Zeit gebracht,
Wo wir der beiden Brüder beide sind beraubt.

Selten aber erlaubten sich die griechischen Dichter eine Diärese nach dem dritten Jambus, wodurch der Vers in zwei gleiche Hälften zerfällt. Mit weit geringerer Strenge behandelten den Trimeter die Römer, indem sie, mit Ausnahme der letzten Stelle, den Spondäus, Daktylus und Anapäst an allen übrigen Stellen gebrauchten. Der Trimeter wurde von ihnen monopodisch gemessen und Senar (Senarius) genannt (vgl. Horat. Ep. ad Pis. v. 251 ff.).

Wird im Trimeter statt des letzten Jambus ein Trochäus gesetzt, so entsteht der Choliambus (Hinkjambus), auch Skazon und Hipponakteischer Vers genannt, z. B.

Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm sein.

Wenn der Trimeter nach dem dritten Fuß eine feste Diärese hat, heißt er Alexandriner. Er erhielt diesen Namen von seinem Gebrauche in Gedichten aus dem Sagenkreise von Alexander dem Großen, ist — seit dem 12. Jahrhundert — Hauptvers der französischen Dichter, und wurde im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts auch von deutschen Dichtern häufig angewendet.

3) Der fünffüßige Jambus (Quinar).

akatal. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –
und hyperkatal. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑,

gehört der neueren Dichtung an, und hat gewöhnlich nach der fünften oder siebenten Silbe eine Hauptcäsur, z. B.

Sanft wiegte dich bis heute | das Geschick,
Du konntest spielend | deine Pflichten üben.

Besonders aber müssen die an verschiedenen Stellen eintretenden, oft mit Cäsuren verbundenen Sinnabschnitte diesem Verse Mannigfaltigkeit verleihen, z. B.

Sei's denn! | Behaupte dich auf deinem Posten
Gewaltsam, | widersetze dich dem Kaiser, |
Wenn's sein muß, treib's zur offenen Empörung! |

4) Der Dimeter (vierfüßige Jambus).

hyperkatal. ⏑ ⏊ ⏑ – | ⏑ ⏊ ⏑ – | ⏑
und akatal. ⏑ ⏊ ⏑ – | ⏑ ⏊ ⏑ –,

z. B.

Ergreift ihn, der das Wort gesprochen
Und ihn, an den's gerichtet war.

5) Der dreifüßige Jambus.

hyperkatal. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑
(auch Anakreontischer Vers genannt),

z. B.

Ich möchte die Atriden,
Den Kadmos möcht' ich singen.

und akatal. ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –,

z. B.

Du schöne, stille Zeit.

6) Dipodie (der zweifüßige Jambus).

akatal. ⏓ – | ⏑ –
und hyperkatal. ⏓ – | ⏑ – | ⏓,

z. B.

Die Sonne sinkt
Mit goldnem Strahle.

d) Anapästische Verse.

1) Der Tetrameter (Aristophanischer Vers).

katalekt. ⏕ –́ ⏕ – | ⏕ –́ ⏕ – ‖ ⏕ –́ ⏕ – | ⏑ ⏑ –́ ⏓

Nach der zweiten Dipodie tritt regelmäßig, nach der ersten öfters eine Diärese ein, z. B.

Schweig' andachtsvoll; | denn der Göttinnen Schwarm ‖ braust eben daher mit Gesängen.

2) Dimeter.

akatal. ⏕ –́ ⏕ – | ⏕ –́ ⏑ ⏑ –
und katal. ⏕ –́ ⏕ – | ⏕ –́ ⏓

Der letztere, der sogenannte Parömiacus, bildet gewöhnlich den Schluß einer Reihe von anapästischen Dimetern, z. B.

Ihn leitete her | auf unser Gebiet
Polyneikes, der | zu entscheiden den Zwist
Sich erhob, und wie | zur Erde der Aar
Helltönenden Fluges herabschoß.

3) Der Monometer,

⏕ –́ ⏕ –,

kommt akatalektisch theils als Einleitung zu andern rhythmischen Reihen vor, z. B.

Und er zeigte sich klug | Liebe beurkundend zur Stadt,

theils erscheint er, besonders vor dem Parömiacus, in anapästischen Systemen, z. B.

Ein Gewölke, gehüllt um die Brauen, entstellt
Das Gesicht blutroth,
Und netzt holdselige Wangen.

Gemischte Verse.

Außer den bisher aufgeführten einfachen Versen, nämlich den daktylischen, trochäischen, jambischen und anapästischen, gibt es noch gemischte, d. h. solche, die aus ungleichartigen Versfüßen zusammengesetzt sind. Unter diesen sind besonders die logaödischen Verse hervorzuheben, in welchen daktylische oder auch am Schlusse daktylisch gelesene choriambische Reihen trochäisch ausklingen. Die wichtigeren logaödischen Verse sind:

1) Der Pherekratische Vers.

× ⏓ | –́ ⏑ ⏑ – ⏓,

z. B.

Schwerer lastet die Sorge.

2) Der Sapphische Vers.

× ⏑ | × ⏓ ‖ –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏓,

z. B.

Gern Jedwedem zeiget bequem Homer sich.

3) Der Alkäische Vers.

Der eilfsilbige ⏓ × | ⏓ × ⏓ ‖ –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏔, z. B.

Der Ruh' Gespielin, Stunde des Todes, komm!

und der zehnsilbige –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ | – ⏓, z. B.

Kehre zurück, o geliebter König!

4) Der Glykonische Vers.

× – | –́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏔,

z. B.

Zürnst du immer dem Guten noch?

5) Der Asklepiadeische Vers.

Der kleinere: ⏓ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ – | ⏑́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑̲, z. B.

Klimme muthig den Pfad über die Bergeshöh'n.

Der größere: ⏓ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ – | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑ | – ⏑ –, z. B.

Steigt im Schweigen der Nacht freundlich der Mond über des Hügels Saum.

6) Der Phaläkische Vers (die Hendekasillaben).

⏓ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑,

z. B.

Komm' und wandle mit mir im Schattenhaine.

7) Das Aeolische Metrum.

⏓ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑̲,

z. B.

Fremdling, komm in das große Neapel und sieh's und stirb!

Erwähnung verdienen noch die dochmischen Verse, welche aus der Verbindung des Jambus mit dem Kreticus (⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ –), dem sogenannten Dochmius, hervorgehen, z. B.

Vŏr Āngst schāudr' ĭch āuf! | Wărūm stīeß nĭcht wēr
Mĭr vōrn dūrch dĭe Brūst | ĕin zwēischnēidĭg Schwērt?

F. Von den reimlosen Strophen.

Ihre Eintheilung.

Strophen entstehen, wenn zwei oder auch mehrere Verse zu einem in derselben Form wiederkehrenden Ganzen verbunden werden. Die Verse sind dann entweder im Rhythmus gleichartig (ἐξ ὁμοίων), oder verschiedenartige Reihen werden in bestimmter Folge geordnet (κατὰ σχέσιν). Von den bisher aufgeführten Versen werden die einfachen entweder strophisch

oder auch in fortlaufender Reihe (*κατὰ στίχον*), die gemischten gewöhnlich in Verbindung mit andern gebraucht. Nach dem Inhalte zerfällt die Strophe in zwei Theile, die man als Satz und Gegensatz bezeichnen kann. Oft reiht sich noch ein dritter Theil zur Vermittlung oder zum Abschlusse an, so daß dann der Bau der Strophe dreitheilig wird.

Anmerkung. Die älteste und einfachste Form der Strophenbildung ist der sogenannte Parallelismus der hebräischen Poesie. Er besteht in der Nebeneinanderstellung von Sätzen verwandten oder auch entgegengesetzten Inhaltes. Der zweite Satz drückt dann entweder das Nämliche, wie der erste, nur mit einer andern Wendung oder einem neuen Bilde aus, z. B.

Gesegnet der Mensch, der sein Vertrauen auf den Herrn setzt,
und dessen Zuversicht der Herr ist. (Jerem. 17.)

Dein Wort ist eine Leuchte für meine Füße,
und ein Licht für meine Pfade. (Ps. 118.)

oder der zweite Satz fügt dem Gedanken des ersten eine Steigerung oder eine Begründung hinzu, z. B.

Singet dem Herrn ein neues Loblied,
weil er Wunderbares gethan hat. (Ps. 97.)

oder die beiden Sätze endlich bilden eine Antithese, z. B.

Ehre ist's dem Menschen, der sich vom Zanke absondert;
alle Thoren aber mischen sich in Streit. (Sprichw. 20, 3.)

a) Zweizeilige Strophen (Distichen).

Nach der Anzahl der Verse zerfallen die Strophen in zweizeilige (Distichen) und in vierzeilige (Tetrastichen). Außerdem unterscheidet man in ihnen noch die verschiedenartigen Verse als Strophenglieder (*κῶλα*). Hat die Strophe immer den gleichen Vers, so wird sie ein Monokolon genannt; zählt sie zwei, drei oder vier Verse verschiedener Art, so heißt sie Dikolon, Trikolon, Tetrakolon.

Die wichtigste zweizeilige Strophe ist das sogenannte **elegische Distichon**, welches wohl auch schlechthin **Distichon** genannt wird. Sie verbindet mit dem Hexameter den Pentameter, z. B.

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter d'rauf fällt sie melodisch herab.

Andere distichische Metra sind noch:

1) Das Alkmanische.

Es verbindet mit dem Hexameter den Alkmanischen Vers (– ⏖ – ⏖ – ⏑⏑ – ⏑), z. B.

Manchem frommt es allein zu besingen der keuschen Minerva
Stadt im ewig dauernden Liede.

2) Das Archilochische.

An den Hexameter reiht sich der Archilochische Vers (– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓), z. B.

Schon ist entflohen der Schnee, schon kehrt das Gras den Gefilden,
Sproßt an den Bäumen das Laub.

3) Das jambische Dist. (Trimeter und Dimeter).

Z. B.

Zu einer Bucht am Ufer aber locke dich
Die kleine Villa halbversteckt.

4) Der trochäische Dimeter und jambische Trimeter.

Z. B.

Sieh, es drängt der Tag den Tag,
Und vor wie nach geh'n neue Monde unter.

5) Das Asklepiadeische Distichon.

Dem kleineren Asklepiadeischen Verse geht hier der Glykonische (– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓) voraus, z. B.

So geleite die Göttliche,
Cyperns Herrscherin dich, Helena's Brüderpaar!

Anmerk. Die zweizeilige Strophe kann auch als Verbindung eines Vorgesanges (προῳδός) mit einem Nachgesange (ἐπῳδός) angesehen werden. Solche Strophen werden daher auch als epodische bezeichnet. Es geht in ihnen gewöhnlich ein längerer (jambischer oder daktylischer) Vers voraus und der kürzere folgt, oder es findet der umgekehrte Fall statt. Horazens Epoden (vgl. S. 43) haben davon ihren Namen.

b) Vierzeilige Strophen (Tetrastichen).

Die wichtigsten vierzeiligen Strophen sind die Alkäische, die Sapphische und die Asklepiadeische.

1) Die Alkäische Strophe.

⏓ ⏒ ⏑ – ⏓ ‖ ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏓ ⏒ ⏑ – ⏓ ‖ ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ | ⏗ ⏑ – ⏓ | ⏗ ⏑ – ⏓
⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Dem angegebenen Schema zufolge ist diese Strophe ein Trikolon. Die beiden ersten Verse sind nämlich eilfsilbige Alkäische, denen ein trochäischer Dimeter mit Anakruse und schließlich ein zehnsilbiger Alkäischer Vers folgt, z. B.

Du bist es, Frühling! Ja, ich erkenne dich,
Du bist es wieder, wie du mir oft genaht,
Gefühlaufregend, Schmerz mit Wonne,
Gegenwart mit der Erinn'rung mischend.

2) Die Sapphische Strophe.

× ∪ – ⏓ | –́ ∪ ∪ – ∪ – ⏓
× ∪ – ⏓ | –́ ∪ ∪ – ∪ – ⏓
× ∪ – ⏓ | –́ ∪ ∪ – ∪ – ⏓
–́ ∪ ∪ – ⏓

Sie stellt sich als Dikolon dar. Auf den dreimal wiederkehrenden Sapphischen Vers folgt ein Adonischer, z. B.

Wie du, Sturmwind, über die off'ne Heide,
Fern aufrührend dunkelbemooste Tannen
Und die Kraft breitästiger Eichenwipfel,
Brausend dich nahest!

3) Die Asklepiadeische

wiederholt als Dikolon dreimal den kleineren Asklepiadeischen Vers (× – –́ ∪ ∪ – ‖ –́ ∪ ∪ – ∪ ⏓) und schließt mit einem Glykonischen, z. B.

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands.

Eine andere Art der Asklepiadeischen Strophe setzt den Asklepiadeischen Vers nur zweimal, und läßt darauf den Pherekratischen (× – –́ ∪ ∪ – ⏓) und den Glykonischen (× – –́ ∪ ∪ – ∪ ⏓) folgen, z. B.

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt!

c) Neuere reimlose Strophenbildungen.

Außer den aufgeführten Strophencombinationen sind noch viele andere möglich. Daher haben auch einige neuere Dichter, so namentlich Klopstock und Platen, mehr oder minder gelungene

Versuche anderer Zusammenstellungen gewagt. Als Beispiele mögen die folgenden Strophen dienen.

1) –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑

Blume, du stehst verpflanzet, wo du blühest,
Werth, in dieser Beschattung nicht zu wachsen,
Werth, schnell wegzublühen, der Blumen Edens
Bess're Gespielin!

(Klopstock.)

2) ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ –

Begraben ist in ewige Nacht
Der Erfinder großer Name zu oft!
Was ihr Geist grübelnd entdeckt, nutzen wir;
Aber belohnt Ehre sie auch?

(Klopstock.)

3) ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ –
–́ ⏑ –, –́ ⏑ –, –́ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, –́ ⏑ ⏑ –

Ihr Edleren, ach es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röthen den Tag, schimmern die Nacht.

(Klopstock.)

4) ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –, ⏑ –́ –́ ⏑ –
⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
– –́ ⏑ – ⏑ –

O seliger Mann, wofern gelebt Einer, der
In Ruhe verbringt die Nacht und jedweden Tag,
Dem Rose genügt und Frühling,
Dem Liebe labt das Herz!

(Platen.)

5) ⏓ ⊥ ⏑ ⏑́ –, ⏓ ⊥ ⏑ ⏑ – ⏓ –
⏓ ⊥ ⏑́ ⏑́ –, ⏓ ⊥ ⏑ ⏑́ – ⏓ –
⏓ ⊥ ⏑ – ⏓ ⊥ ⏑ – ⏓
⏑ ⊥ ⏑́ – ⏑ ⊥ ⏑ –

Glaubwürdiges Wort, wohnt anders es noch beim Volk,
Dann stieg, da er hieß anzünden die Stadt, dann stieg
Auf jenen Thurm schaulustig Nero,
Und übersah die Flamme Roms.

(Platen.)

d) Strophen des antiken Chorgesanges.

Von weit größerer Ausdehnung als die bisher behandelten Strophenformen sind jene der antiken Chorgesänge, wie z. B. der Pindarischen Siegeshymnen und der dramatischen Chorlieder. Der Strophe als dem ersten Theile folgt hier als zweiter in gleichem Metrum die Gegenstrophe (ἀντιστροφή); oft reiht sich dann noch in verschiedenem Metrum als dritter Theil die Epode (ἐπῳδός, Nachgesang) zum Schlusse an. So tritt die Dreitheiligkeit des Strophenbaues (vgl. S. 82) in diesem Falle auch durch äußere Sonderung entschieden hervor. Was die Bildung der einzelnen Verse in der Strophe betrifft, so war hierin dem Dichter volle Freiheit gegeben; auch kamen bisweilen unstrophische Gesänge (ἀνομοιόστροφα) vor. Doch war darum der Rhythmus keineswegs regellos; die Gegenstrophe mußte ihrer Strophe im Versmaß genau entsprechen; überhaupt aber sind in diesen Strophen selbst wieder einzelne Systeme (συστήματα), d. h. gewisse metrische Gruppen oder Verbindungen von Versen zu unterscheiden.

Anmerk. Der Gesang des Chores im Drama bei seinem Eintritte in die Orchestra hieß Parodos (πάροδος), bei seinem

Wegziehen am Ende des Stückes Exodos (ἔξοδος). Die übrigen Gesänge hießen Stasima (στάσιμα, sc. μέλη). Einzelgesänge der Schauspieler wurden Monodieen (μονῳδίαι oder τὰ ἀπὸ σκηνῆς), das Wechsellied des Chores und der Schauspieler Kommos (κομμός) und die dabei von einzelnen Choristen gesungenen Verse Kommatika (κομματικά) genannt.

e) Ganz freie Strophenbildungen neuerer Dichter.

Von einigen neueren Dichtern ist auch eine ganz freie Behandlung der Strophe angewendet worden. Der Rhythmus wird dann strophenähnlich in kleinere Ganze abgetheilt, wechselt aber innerhalb jeder einzelnen Abtheilung im engen Anschlusse an den Inhalt der Dichtung. Beispiele von vierzeiligen Strophen dieser Art bieten viele Oden Klopstock's, so namentlich die „Frühlingsfeier". Beispiele von mehr als vierzeiligen Strophen mit wechselndem Rhythmus sind „Mahomet's Gesang", „meine Göttin", „Harzreise im Winter", „an Schwager Kronos", „Prometheus", „Gränzen der Menschheit", von Goethe.

II. Die Lehre vom Gleichklang.

Begriff und Eintheilung.

Der Rhythmus im weitern Sinne schließt (vgl. Einl. zur Rhythmik S. 61) auch den Gleichklang in sich. Man versteht unter demselben die Uebereinstimmung im Klange zweier oder mehrerer Wörter, welche für die Empfindung und das Gefühl des Hörers eine besondere Bedeutsamkeit besitzen, und durch den wiederkehrenden Klang auch äußerlich hervorgehoben werden. Dem accentuirenden Rhythmus wird so ein weiteres, ihn verstärkendes Element zugesellt, das dem quantitirenden der Poesie des griechischen und römischen Alterthums im Allgemeinen fremd geblieben ist. Während nämlich der letztere den Gefühlen und Gedanken zunächst nur in ihrer fortschreitenden Bewegung den

entsprechenden Tonausdruck gab, hält der erstere durch den auf bestimmten Wörtern ruhenden Gleichklang die Empfindungen mit größerer Stärke fest, und läßt dieselben demgemäß gleichsam in einer Kreisbewegung in sich selbst zurückkehren.

Gleichwie unter den reimlosen Strophen mehrere Arten besonders häufig in Anwendung gekommen sind, ebenso gilt dieses auch von manchen Arten der aus gereimten Versen gebildeten Strophen. Der Aufzählung der letztern wird aber eine Darlegung der verschiedenen Arten des Gleichklanges überhaupt vorausgeschickt werden müssen.

Anmerk. Aus der oben dargelegten Natur des Gleichklanges ergibt sich, daß er vorzugsweise der Gefühlspoesie — also der Lyrik — zukomme, weniger dagegen für die Poesie der Anschauung und Handlung — für Epos und Drama — sich eigne, und wo er gleichwohl hier angewendet wird, dem epischen oder dramatischen Gedichte im Ganzen oder theilweise einen der Lyrik sich annähernden Charakter verleihe.

A. Von den Arten des Gleichklanges.

Die verschiedenen Arten des Gleichklanges sind die Alliteration, die Assonanz und der Reim.

1) Die Alliteration.

Die Alliteration, neben welcher frühzeitig auch schon der Reim hie und da hervortritt, war in der ältesten deutschen Poesie bis in's neunte Jahrhundert vorherrschend. Sie besteht in dem auf Verwandtschaft der Wurzelsilben beruhenden Gleichklange der Anfangsbuchstaben (des Anlautes) zweier oder mehrerer Wörter, z. B. Wind, Welle, Wetter.

Indem solche, dem Sinne nach bedeutende Wörter im Verse wiederkehren, werden sie durch eben jene gleichen Anfangsbuchstaben auch für das Gehör hervorgehoben, z. B.

Frisch und freudig sei des Freien Sohn! —
Und hohler und hohler hört man's heulen.

Solche Wörter hießen — als die Hauptträger des Verses — Liedstäbe, wie denn auch die Alliteration überhaupt als Stabreim bezeichnet wird.

Anmerk. Daß die deutsche Sprache, wiewohl sie bei ihrer veränderten Beschaffenheit die Alliteration in der Dichtung nicht mehr als herrschende Form zuläßt, doch immer noch viele wirksame alliterirende Wendungen besitzt, wurde schon in der Stilistik (S. 61, „Phonetische Figuren") hervorgehoben.

2) Die Assonanz.

Während die im Beginne und in der Mitte des Verses eintretende Alliteration auf der Uebereinstimmung nur der Anfangsbuchstaben, und zwar gewöhnlich der Consonanten beruht, so besteht die Assonanz oder der Halbreim in der Uebereinstimmung lediglich der Vocale der Stamm- und Endsilben in den Wörtern am Schlusse mehrerer Verse, z. B.

Ob ich noch mehr Qualen dulde,
Ob ich noch mehr Härte sehe,
Ob ich noch mehr klag' im Drucke,
Ob ich noch mehr Noth erlebe,
Ob ich fühle noch mehr Bußen:
Doch im Glauben fest verharr' ich,
Weil er Sonn' ist, die mir funkelt.

3) Der Reim.

Wenn die Auslaute gleich sind, d. h. wenn nicht nur die Vocale der letzten betonten Silben, sondern auch die diesen Vocalen folgenden Consonanten und auch jene tonlosen Silben, welche sich etwa noch anreihen, gleichklingen, so entsteht der Reim, z. B. zog, flog, geben, schweben, sinnende, gewinnende.

α) Eigenschaften des Reimes.

Wenn die Reime ihrem Zwecke entsprechen sollen, so müssen sie

1) echt sein, d. h. wirkliche Gleichklänge enthalten. Es sind also unechte Reime wie Tod, Gott, Schooß, Roß, Söhne, wähne, Welt, zählt u. s. f. überall zu vermeiden. Sie müssen

2) wohlklingend sein. In dieser Beziehung ist die Beschaffenheit der in einem Reimworte enthaltenen Consonanten und Vocale sorgfältig zu berücksichtigen. Uebelklingend wären z. B. Reime wie: rauschst, lauschst, fand, nah'nd.

3) Sie müssen in richtigem Maßverhältnisse zum Verse stehen. Correspondirende Reime dürfen nämlich nicht zu weit von einander entfernt sein; auch soll der Reim weder in sehr langen, noch in sehr kurzen Versen gebraucht werden. Im ersteren Falle verliert er an Wirkung; im letzteren dagegen tritt diese übermäßig als bloßer Klingklang hervor.

4) Die Reime müssen natürlich sein, d. h. aus dem Gedanken und der Empfindung wie von selbst entspringen. Es dürfen also weder der Gedanke und die Empfindung an sich, noch auch die Satzbildung und Wortstellung dem Reime zu Lieb irgend eine Beeinträchtigung erleiden, wie dieß z. B. in den folgenden Versen geschieht:

Aus Mantua von dem Walle
Komm' ich geschritten her,
Wo noch von meinem Falle
Ein Fleck ist blutig sehr.

5) Endlich müssen sie gehaltvoll sein, d. h. auf wirklich bedeutende Wörter fallen, was nur dann stattfinden wird, wenn sie nicht ein bloßes Product nüchterner Berechnung sind, sondern aus tiefer und lebendiger Empfindung, aus eigentlich schöpferischer Kraft hervorgehen. Wirkungslos, weil ohne Gehalt, sind z. B. die Reime des 1. und 3. Verses in der nachfolgenden Strophe:

Wie die Engel möcht' ich sein
Ohne Körperschranke,
Deren Unterredung ein
Tönender Gedanke.

Auch in den, aus Fremdwörtern gebildeten Reimen, deren sich manche neuere Dichter im Uebermaße bedienen, wird nur allzuhäufig um der Erzielung einer äußerlichen Tonwirkung willen die Rücksicht auf den inneren Gehalt hintangesetzt.

β) Arten des Reimes.

Nach den Silben ist der Reim entweder männlich (stumpf) oder weiblich (klingend), schwebend (spondäisch) oder gleitend (daktylisch). Im ersteren Falle klingen betonte Silben, welchen keine unbetonte mehr folgt, zusammen, z. B. Mann, kann, lebt, schwebt. Im andern Falle bildet außer der letzten betonten Silbe auch noch die folgende unbetonte den Reim, z. B. glühen, blühen, Treue, Reue. In dem schwebenden Reim ist die zweite Silbe zwar schwächer betont als die erste, aber — im Vergleiche zu einer unbetonten — immer noch gewichtig, z. B. Wahrheit, Klarheit, erreichbar, vergleichbar, Demuth, Wehmuth, (vgl. S. 66). Im gleitenden Reim endlich klingen nebst der betonten Silbe noch unbetonte gleich, z. B. erbliche, sterbliche.

Was die Tonwirkung betrifft, so gewährt der männliche Reim einen festen, entschiedenen, und darum kräftigen Abschluß; der weibliche und der gleitende dagegen klingen durch die tonlosen Nachsilben schwächer und weicher in's Unbestimmte aus, während der schwebende die Mitte zwischen der Wirkung des männlichen und weiblichen Reimes hält.

Nach seiner Stellung im Verse ist der Reim der Regel nach Endreim, d. h. er schließt die rhythmische Reihe mit seinem vollen Klange ab. Indem er so die Verse theils sondert, theils durch seine Wiederkehr unter sich verbindet, trägt er auch zur Gliederung des Rhythmus bei.

Die Endreime theilen sich in ungetrennte, gekreuzte,

verschränkte, umschließende, unterbrochene und identische.

1) Ungetrennt heißen sie, wenn gleiche Reime paarweise unmittelbar auf einander folgen, z. B.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
(Goethe.)

2) Gekreuzt sind sie, wenn der erste und dritte, der zweite und vierte Vers reimen — nach der Formel ab ab, z. B.

Tage der Wonne,
Kommt ihr so bald?
Schenkt mir die Sonne
Himmel und Wald?
(Goethe.)

3) Verschränkt heißen die Reime, wenn sie sich nicht mehr einfach kreuzen, sondern in größern Zwischenräumen wiederkehren, z. B. nach der Formel a b c b a c:

Und wieder fühlt' ich schirmend mich umwallen
Des Geist's Gewand, mit dem er mich umwunden,
Das fort mich trug auf rastlos eil'gen Schwingen;
Schon war das feste Land dem Blick entschwunden,
Und keine Stimme hörte man mehr schallen
Und keinen Laut in's Leben mehr erklingen. (Zedlitz.)

4) Umschließend werden sie genannt, wenn ihre Stellung der Formel a b b a folgt, z. B.

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig' auf in der alten Pracht!
(L. Tieck.)

5) Unterbrochen sind sie, wenn nur der zweite und vierte Vers Endreime haben, der erste und dritte dagegen reimlos bleiben, z. B.

Da droben auf jenem Berge
Da steh' ich tausendmal
An meinem Stabe gebogen,
Und sehe hinab in's Thal.
(Goethe.)

6) Identisch endlich heißen sie, wenn das nämliche Wort, jedoch in verschiedenem Sinne gebraucht, als Reim dient, z. B.

Euch ist bekannt des alten Spruches Weise,
Man sagt des Dichters Heimat sei die Welt.
Nicht also ist's! Sein Lied gehört der Welt;
Er, der es sang, gehört dem engsten Kreise.

Diese verschiedenen Arten der Endreime lassen sich wieder mit einander verbinden. Hieraus ergeben sich viele Reimcombinationen. So sind z. B. in folgender Strophe ungetrennte und gekreuzte Reime nach der Formel aabbcdcd verbunden.

Wer zählt die Völker, kennt die Namen,
Die gastlich hier zusammenkamen?
Von Theseus Stadt, von Aulis Strand,
Von Phocis, vom Spartanerland,
Von Asiens entleg'ner Küste,
Von allen Inseln kamen sie
Und horchten von dem Schaugerüste
Des Chores grauser Melodie.

(Schiller.)

Kehren eine, bisweilen auch zwei und mehrere Verszeilen, welche auf den Hauptgegenstand des Gedichtes hinweisen oder auch die Grundstimmung desselben andeuten, zu Anfang, in der Mitte oder am Ende jeder Strophe wieder, so nennt man dieß den Kehrreim (Refrain), z. B.

Ich bin vom Berg' der Hirtenknab',
Seh' auf die Schlösser all' herab;
Die Sonne strahlt am ersten hier,
Am längsten weilet sie bei mir.
Ich bin der Knab' vom Berge!

Hier ist des Stromes Mutterhaus,
Ich trink' ihn frisch vom Stein heraus;
Er braust vom Fels in wildem Lauf,
Ich fang' ihn mit den Armen auf.
Ich bin der Knab' vom Berge!

(Uhland.)

Anmerk. 1. Im Mittelhochdeutschen gehörten zu den männlichen (stumpfen) Reimen außer den durch betonte, gleichartige Silben gebildeten, wie geseit, kuonheit, man, gewan, zît, nît, kraft, ritterschaft, auch die Reime von zweisilbigen Wörtern mit betonter kurzer Stammsilbe und stummer Endsilbe, wie klagen, sagen, genomen, komen, sehen, geschehen (lies: klagn, sagn, genomn, komn, sehn, geschehn). Dazu kommen noch im Nibelungenlied bisweilen die alterthümlichen, unserm Gehör fremdgewordenen männlichen Reime von an sich tonlosen, aber in die letzte Hebung fallenden Endsilben in zweisilbigen Wörtern wie Uotén, guotén, sandé, landé, maeré, waeré, bei denen immer auch die vorausgehende Stammsilbe mitreimt, und endlich jene in dreisilbigen Wörtern mit kurzer Stammsilbe wie Hagené, degené, bei denen gleichfalls öfters wie in jagené, erslagené, tragené, die Stammsilbe mitreimt.

Anmerk. 2. Mehr zu künstlichen Klangspielen, als zur wahren musikalischen Schönheit dienen die Reime am Anfang und in der Mitte des Verses (Anfangs- und Binnenreime), dann die Kettenreime, welche den Endreim des einen Verses wieder in der Mitte des nächstfolgenden fortsetzen, die Doppelreime im nämlichen Verse, die reichen Reime, in denen Wörter mit gleichen Buchstaben, aber verschiedener Bedeutung reimen, z. B. sagen, Sagen, überwunden, Wunden, Echoreime u. dgl.

B. Von den Reimstrophen.

Die im Deutschen üblichen Reimstrophen sind theils einheimischen Ursprunges, theils sind sie vom Auslande her uns zugekommen und haben durch Uebertragungen und in selbstständigen Dichtungen vielfache Anwendung gefunden.

Anmerk. Im ältern deutschen Liede wurde, wie noch jetzt, gewöhnlich die nämliche Strophe die ganze Dichtung hindurch beibehalten. Doch gab es auch freiere Gesänge, in welchen verschiedenartige Strophen zu einem größeren Ganzen verbunden wurden. Ein solcher Gesang hieß nach dem Kunstausdrucke der Minnedichter im Gegenhalte des gleichstrophigen Liedes ein Leich. Das Versmaß oder vielmehr die Strophenart wurde von den

Meistersängern Ton, die Strophe Gesetz, die Melodie die Weise genannt. Ein Waise dagegen war ein reimloser, an's Ende der Strophe gefügter oder auch zwischen reimende eingeschobener Vers.

a) Deutsche Reimstrophen.

Die Grundlage der deutschen Reimstrophe ist die alliterirende sogenannte Langzeile, ein durch feste Diärese in zwei Hälften getheilter Vers von acht Hebungen. Vier Hebungen fallen in die erste, die übrigen vier in die zweite Hälfte des Verses. Dazwischen kommen in den Senkungen unbetonte Silben zu stehen, fehlen aber oft auch ganz und gar. Jeder Vershälfte können unbetonte Silben als Auftact vorangehen. Bisweilen hat jede Vershälfte zwei Alliterationen; gewöhnlich aber sind sie so vertheilt, daß die erste Hälfte zwei Nebenstäbe (oft auch nur einen) zählt, der Hauptstab, welcher den Hauptbegriff zu enthalten pflegt, dagegen der letzten Hälfte zukommt, z. B.

> Hiltibraht enti Hadhubrant | untar herjun tuêm.
> (Hildebrand und Hadubrand zwischen zwei Heeren.)
> Ferahes frôtôro | her frâgên gistuont.
> (An Geist der Klügere er zu fragen begann.)

Aus dieser Langzeile, der ältesten Form der deutschen Dichtung, ist die spätere zweitheilige Strophe hervorgegangen, wie denn selbst die dreitheilige in den drei Liedstäben bereits vorausgebildet liegt.

1) Die Otfried'sche Strophe.

Mit diesem Namen wird jene Strophe bezeichnet, deren sich der Mönch Otfried in seiner „Evangelienharmonie" (um 870 n. Ch.) bediente. Die alte Langzeile von acht Hebungen ist in ihr beibehalten; jede Hälfte derselben schließt aber mit einem männlichen Reime ab, an dessen Stelle oft auch nur bloße Asso=

nanzen sich finden. So verbindet denn hier der Reim oder die Assonanz nur die beiden Vershälften einer Zeile unter sich, nicht aber eine Langzeile mit der nächsten. Zwei solcher Zeilen sind zu einer Strophe vereinigt, z. B.

Tho fuarun thie ginozá | andara strazá,
harto ilenté | zu eiginemo lanté.
[Da fuhren die Genossen (die hl. drei Könige) eine andere Straße hart (sehr) eilend zu eigenem Lande.]

2) Die Nibelungenstrophe.

Wie die Otfried'sche Strophe, so ging auch die Nibelungenstrophe aus der alten Langzeile hervor. Man verband nämlich, als durch die Otfried'sche Strophe der Gebrauch des Reimes in Uebung gekommen war, nunmehr zwei volle Zeilen — nicht wie früher bloß ihre Hälften — mit männlichen Reimen (vergl. Anmerk. 1. S. 95). Dem ersten Verspaare ließ man noch ein zweites ähnliches folgen, und beide zusammen bildeten die Strophe. Doch wurden nun — mit Ausnahme der zweiten Hälfte der vierten Verszeile — die vier Hebungen in der ersten Hälfte der Langzeile gewöhnlich, in der zweiten Hälfte immer um eine vermindert; demgemäß zählt die erste Halbzeile drei Hebungen mit weiblichem Schlusse, bisweilen auch vier mit männlichem. Die zweite dagegen verlangt in den drei ersten Versen drei, in der vierten aber der Regel nach vier Hebungen und männlichen (stumpfen) Schluß. Da die unbetonte Silbe der Senkung auch ganz fehlen und überdieß noch jede Vershälfte mit einem ein- bis dreisilbigen Auftacte beginnen kann, so erhält die Nibelungenstrophe eine reiche Mannigfaltigkeit der Tonbewegung, die sich bald dem trochäischen und daktylischen, bald dem jambischen und anapästischen vergleichen läßt. Bezeichnet man die Hebung mit einem Querstrich, die Senkung mit einem Punkte, so ergibt sich folgendes Schema:

1. 2. 3. V. _ . _ . _ . (_) _ . _ _
4. V. _ . _ . _ . (_) _ . _ . _ . _,

z. B. Nib.-Str. 14. (mit Eintheilung der rhythmischen Glieder nach Hebungen):

den | tróum si | dó | sagete || ir | múoter | Úo | tén,
sin | kúnd in | niht be | scheiden || báz der | gúo | tén:
der | válke, | dén du | zíuhest, || daz | ist ein | édel | mán;
in | wélle | gót be | hüeten, || du | múost in | schíere | vlórn | hán.

(Den Traum sie da sagte ihrer Mutter Uten; die konnt' ihn nicht auslegen anders der Guten: „Der Falke, den du ziehest, das ist ein edler Mann; ihn wolle Gott behüten, sonst mußt du ihn bald verloren haben.")

Dem nämlichen Rhythmus folgt die aus der Nibelungenstrophe umgebildete Strophe des Gudrunliedes, nur mit dem Unterschiede, daß hier im dritten und vierten Verse weibliche Reime und im achten Halbverse fünf Hebungen stehen, z. B.

Herr Wate unde ouch Fruote | die snellen ritter balt,
vil nâhen in einer mâze | die recken wâren alt;
ir beider grîse locke | sach man in golde gewunden,
swa man bedorfte recken, | dâ wurden si gar ritterliche funden.

(Herr Wate und Herr Frute, die kühnen Ritter, standen sich im Alter beinahe ganz gleich; man sah beider greise Locken mit Gold umwunden; wo man Recken bedurfte, da wurden sie gar ritterlich gefunden.)

Von neueren Dichtern, welche sich der Nibelungenstrophe bedienten, haben einige sie in der ursprünglichen Weise nach Hebungen behandelt, so z. B. Simrock in seinem „Wieland der Schmied":

Noch stand die Sonne niedrig, da fuhr zum grünen Wald
Siegfried, der junge; wie fröhlich ward er bald,
Als er im lichten Scheine die Bäume grünen sah;
Vor Freude wollt' er springen; nicht wußt' er, wie ihm geschah.

Andere dagegen ließen an die Stelle der Hebungen und Senkungen ein jambisches Maß treten. So z. B. Uhland:

An schönen Sommertagen, wenn lau die Lüfte weh'n,
Die Wälder lustig grünen, die Gärten blühend steh'n,
Da ritt aus Stuttgarts Thoren ein Held von stolzer Art,
Graf Eberhard der Greiner, der alte Rauschebart.

3) Der Hildebrandston.

Aus der Zerlegung der Nibelungenstrophe in acht Verse mit gekreuzten Reimen ging eine im 15. Jahrhundert herrschende und bis auf unsere Tage herab viel gebrauchte Strophe hervor, der — nach dem beim Volke immer vorzugsweise beliebt gebliebenen Hildebrandsliede — sogenannte Hildebrandston, z. B.

Wol dreisig iar und mere
Trug er fur uns die not;
Wol umb sein rechte lere
Leid er fur uns den tod;
Dank wir im zu den stunden!
Hilf, edler kunig rein!
Sein heiliglich fünf wunden
Solnt uns genedig sein.
(Weihnachtslied aus dem 15. Jahrh.)

Zu Limburg auf der Veste
Saß einst ein edler Graf,
Den keiner seiner Gäste
Jemals zu Hause traf;
Er trieb sich allerwegen
Gebirg und Thal entlang,
Kein Sturm und auch kein Regen
Verleidet ihm den Gang.
(Uhland.)

4) Die kurzen Reimpaare.

Aus der Strophe Otfrieds entwickelten sich auch die kurzen Reimpaare. Sie bestehen aus zwei, sich paarweise reimenden Versen mit je vier Hebungen bei männlichen, und drei bei weiblichen Endreimen. Im Volkslied wurden sie strophisch gebraucht, z. B.

Sie schenkten Meth, sie schenkten Wein,
„Wo ist Herr Oluf, der Bräut'gam mein?"

„Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund,
Er probt allda sein Pferd und Hund.“

Die Braut hob auf den Scharlach roth,
Da lag Herr Oluf, und er war todt.

In der höfischen Poesie des Mittelalters dagegen und noch späterhin dienten die kurzen Reimpaare in längeren Gedichten als fortlaufende Verskette, wie z. B. im Parzival Wolframs von Eschenbach:

Sich zôch diu frouwe jâmers balt
ûz ir lande in einen walt,
zer waste in Soltâne;
niht durch bluomen ûf di plâne.
ir herzen jâmer was sô ganz,
sine kêrte sich an keinen kranz u. s. f.

[Die Frau (Königin Herzeleid) zog sich, auf ihrem Jammer beharrend, aus ihrem Lande in einen Wald, in die Wildniß von Soltane, nicht wegen der Blumen auf dem Plane; ihr Herzensjammer war so groß, sie kehrte sich an keinen Kranz.]

Auch neuere Dichter haben die Reimpaare theils strophisch, theils als Verskette angewendet. So z. B. Uhland:

Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch;
Sie wollten erlegen den weißen Hirsch.

Sie legten sich unter den Tannenbaum,
Da hatten die drei einen seltsamen Traum.

Als Kaiser Rothbart lobesam
Zum heil'gen Land gezogen kam,
Da mußt er mit dem frommen Heer
Durch ein Gebirge wüst und leer u. s. f.

5) Die dreitheilige Strophe.

Wie in der antiken Dichtung der Strophe und Gegenstrophe oft noch zum Abschluß eine Epode folgte, so machte sich bei den Minnesängern des 12. und 13. Jahrhunderts schon in der ein=

zelnen Strophe das Gesetz der Dreitheiligkeit geltend. Die beiden ersten Glieder derselben wurden von den spätern Meistersängern **Stollen** genannt, eben diese aber auch im Gegensatze zu dem noch folgenden dritten Gliede — dem **Abgesang** — als **Aufgesang** bezeichnet. Der **Abgesang** unterschied sich von den unter sich gleichmäßig gebauten Stollen, deren Versmaß er bisweilen am Anfange noch beibehält, in seinen weiteren Zusätzen durch veränderte Reimstellung und gewöhnlich auch durch größere Länge. Diese Dreitheilung wurde auch von neueren Dichtern vielfach in Anwendung gebracht. Die gegebene Grundregel läßt im Einzelnen, was Beschaffenheit, Zahl und Länge der Verse und ihre Reimstellung betrifft, volle Freiheit zu, z. B.

Die zwivelaere sprechent, ez ist alles tôt,
ezn lebe nû nieman der iht singe[1]).
nû mugen si doch bedenken die gemeinen nôt,
wie al diu welt mit sorgen ringe[2]).
kumpt sanges tac, man hoeret singen unde sagen:
man kann noch wunder.
ich hôrte eine kleine vogellin daz selbe klagen;
das tet sich under:
ich singe niht, ez welle tagen[3]).

(Verzagte Zweifler sprechen, alles sei nun todt,
Es lebe Niemand, der noch etwas singe[1]);
Bedenken sollten sie die allgemeine Noth,
Wie alle Welt mit Sorgen ringe[2]).
Kommt Sanges Tag, so hört man singen wohl und sagen:
Da gibt's noch Wunder.
Ich hört' ein kleines Vögelein dasselbe klagen;
Das barg sich unter:
„Ich singe nicht, erst muß es tagen" [3]).

(**Walther von der Vogelweide.**)

Was hör' ich draußen vor dem Thor,
Was auf der Brücke schallen?[1])
Laßt den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen![2])

Der König sprach's, der Page lief,
Der Knabe kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten! [3])

(Goethe.)

b) Fremde Reimstrophen.

Außer diesen einheimischen Reimstrophen sind noch einige fremde, theils romanischen Völkern, theils dem Orient entlehnte von Belang, von denen mehrere schon seit längerer Zeit sich in der deutschen Literatur eingebürgert haben. Dahin gehören die in Italien zuerst oder doch vorzugsweise gepflegten Formen des Sonettes, der Ottave, der Terzine und der Canzone. Außer diesen kommen noch die ursprünglich Spanien angehörende Glosse, die französische Alexandrinerstrophe und von orientalischen Formen das Gasel und die Makame in Betracht.

α) Romanische Formen.

1) Die Terzine (nebst dem Ritornell).

Die Terzine besteht aus drei fünffüßigen jambischen Versen und bildet verkettete Reimstrophen, indem die Endreime sich in der Art kreuzen, daß der erste und dritte Vers der ersten Strophe reimen, der Reim des zweiten Verses aber jedesmal mit dem des ersten und dritten Verses der nächstfolgenden Strophe übereinstimmt nach der Formel aba, bcb, cdc, ded u. s. f., z. B.

Salas y Gomez raget aus den Fluten
Des stillen Meers, ein Felsen kahl und bloß,
Verbrannt von scheitelrechter Sonne Gluten,

Ein Steingeröll ohn' alles Gras und Moos,
Das sich das Volk der Vögel auserkor
Zur Ruhstatt im bewegten Meeresschooß.

So stieg vor unsern Blicken sie empor,
Als auf dem Rurik „Land im Westen, Land!"
Der Ruf vom Mastkorb drang in unser Ohr u. s. f.

(Chamisso.)

Am Ende des Gedichtes steht noch ein einzelner Vers, welcher mit dem zweiten der vorangehenden letzten Strophe reimt, z. B.

Der eine Schatten sprach's, der andre faßte
Sich kaum vor Weinen und mir schwand der Sinn
Vor Mitleid, daß ich wie im Tod erblaßte,

Und wie ein Leichnam hinfällt, fiel ich hin.
(Dante.)

Anmerk. Bisweilen wird die Terzine ohne weitere Verbindung mit andern zu einem kleinen Gedichte verwendet. Dann reimen nur der erste, gewöhnlich den Namen einer Pflanze enthaltende, und der dritte Vers; der zweite soll durch Assonanz oder Alliteration an jene beiden anklingen. Solche Terzinen heißen Ritornelle, z. B.

Zierliches Glöckchen!
Vom Schnee, der von den Fluren weggegangen,
Bist du zurückgeblieben als ein Flöckchen. —

Glänzende Lilie!
Die Blumen halten Gottesdienst im Garten;
Du bist der Priester unter der Familie.

O Myrtenkrone!
Dein Loos ist schön; du dienst der Lieb' im Leben,
Der Unschuld dienest du im Sarg zum Lohne.

O Lorbeerzweige!
Ihr wachs't auf einem himmelnahen Gipfel,
Zu dem ich nun schon zwanzig Jahre steige.
(Fr. Rückert.)

2) Die Ottave (nebst der Siciliane und Spencerstrophe).

Die Ottave, auch Stanze genannt, zerfällt in zwei Theile von je vier Verszeilen mit der Reimstellung abab, abcc, Die Verse sind fünffüßige Jamben, die Reime der Regel nach weiblich; z. B.

Wühlt jener schauervolle Sturm aus Norden
Zerstörend auch im frischen Liederkranze?
Ist der Gesang ein feiges Spiel geworden?
Wiegt fürder nur der Degen und die Lanze?
Muß schamroth abwärts flieh'n der Sängerorden,
Wann Kriegerschaaren zieh'n im Waffenglanze?
Darf nicht der Harfner, wie in vor'gen Zeiten,
Willkommen selbst durch Feindeslager schreiten?

(L. Uhland.)

Doch läßt man sie im Deutschen auch mit männlichen abwechseln, z. B.

Erwach' aus deinem süßen Friedensschlafe,
Entsteige deinem Melodieenborn,
Du Königin der Strophen, auf Octave,
Gürt' um dein Schwert, stoß in dein goldnes Horn!
Auf daß ich deine Feinde Lügen strafe,
Leg' in dein schönes Angesicht den Zorn,
Wirf deine seidne Lockenfluth, enthülle
Im stolzen Gang des Südens Formenfülle!

(H. Lingg.)

Anmerk. Ottaven, die nur zwei wiederkehrende Reime (ababab ab) haben, heißen Sicilianen, z. B.

Ich schaukelte durch's Meer auf schwankem Kahne,
Und macht' auf einem Blütheneiland Rast,
Da stand vor mir, mit schimmerndem Altane,
Gebaut aus Rosendüften, ein Palast.
Die Sonne wehte drauf als goldne Fahne
Ich war betäubt vom zauberischen Glast.
Doch an der Pforte stand die Fee Morgane,
Und sprach mit Lächeln: Komm, du bist mein Gast.

(Fr. Rückert.)

Als eine Art von Ottave kann die Spencerstrophe — so genannt von dem englischen Dichter Spencer (st. 1596) — gelten mit der Reimstellung ababbcbcc; als letzter (neunter) Vers ist ein Alexandriner angehängt, z. B.

Ihr schön' Gesicht schien irdisch nicht zu sein,
Ein Engelsabdruck war's aus Himmelshöh'n,
Klar wie der Himmel, fleckenlos und rein,
D'rin sich die Farben mischen sanft und schön;
Gleich wie im Lilienbeete Rosen steh'n,
Erblühte ihrer Wangen Rosenroth,
Woraus empor ambros'sche Düfte weh'n,
Daß doppelt Glück sich dem Beschauer bot,
Das Siechthum heilen kann und Leben weckt aus Tod.
(Aus Spencer's „Feeenkönigin".)

Eine freiere Behandlung der italienischen Ottave mit bald kürzeren, bald längeren jambischen Versen und wechselnder Reimstellung haben Wieland im „Oberon" und Schiller in seiner freien Uebertragung des 2. und 4. Buches der Aeneide zur Anwendung gebracht, z. B.

In dumpfer Stille liegt mit ausgespannten Flügeln
Leis' athmend die Erwartung rings umher.
Die Tänzer all', von Schlaf und Taumel schwer,
Bestreben sich die Augen aufzuriegeln,
Den Fremden anzuseh'n, der sich nach solcher That
Mit unbewehrter Hand und bittenden Gebehrden
Dem stutzenden Kalifen langsam naht.
Was, denkt man, wird aus diesem Allem werden?
(Wieland.)

Sein Fuß erstarrt, und auf den Lippen stirbt die Stimme.
So zittert, wer, in Dornen tief versteckt,
Die Natter unverhofft mit rauhem Fußtritt weckt;
Ihr blauer Hals schwillt an, mit gift'gem Grimme
Knirscht sie empor, und bleich flieht er zurück.
So wendet bei geschärftem Blick
Androgeos erschrocken um. Wir dringen
In seine dichte Schaar, es mischen sich die Klingen.
(Schiller.)

3) Das Sonett.

Das Sonett, zu welchem man sich gleichfalls des fünffüßigen Jambus zu bedienen pflegt, zählt vierzehn Verse, welche

in zwei Haupttheile von acht und von sechs Versen zerfallen. Der erste dieser Theile scheidet sich wieder in zwei Absätze oder Stollen von je vier Versen (Quadernari) mit der Reimstellung abba, abba. Dann folgt der zweite Theil als Abgesang in zwei Strophen von je drei Zeilen (Terzinen) nach dem Reimschema aba, bab. Der Regel nach sollen nur weibliche Reime gebraucht werden; doch läßt man sie im Deutschen auch mit männlichen abwechseln und setzt bisweilen in den Terzinen statt zwei Reimen deren drei in verschiedener Verschränkung.

Beispiele:

Wie lieblich ist's, wenn sich der Tag verkühlet,
Hinaus zu seh'n, wo Schiff und Gondel schweben.
Wenn die Lagune, ruhig, spiegeleben
In sich verfließt, Venedig sanft umspület!

In's Inn're wieder dann gezogen fühlet
Das Auge sich, wo nach den Wolken streben
Palast und Kirche, wo ein lautes Leben
Auf allen Stufen des Rialto wühlet.

Ein frohes Völkchen, liebe Müßiggänger,
Es schwärmt umher, es läßt durch nichts sich stören,
Und stört auch niemals einen Grillenfänger.

Des Abends sammelt sich's in ganzen Chören,
Denn auf dem Markusplatze will's den Sänger
Und den Erzähler auf der Riva hören.

(A. v. Platen.)

Wie Sterbenden zu Muth, wer mag es sagen?
Doch wunderbar ergriff mich's diese Nacht,
Die Glieder schienen schon in Todes Macht,
Im Herzen fühlt' ich letztes Leben schlagen.

Den Geist befiel ein ungewohntes Zagen,
Den Geist, der stets so sicher sich gedacht,
Erlöschend jetzt, dann wieder angefacht,
Ein mattes Flämmchen, das die Winde jagen.

Wie? hielten schwere Träume mich befangen?
Die Lerche singt, der rothe Morgen glüht,
In's rege Leben treibt mich neu Verlangen.

Wie? oder ging vorbei der Todesengel?
Die Blumen, die am Abend frisch geblüht,
Sie hängen hingewelket dort vom Stengel.

(L. Uhland.)

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebund'ne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

(Goethe.)

Die Form, welche ältere englische Dichter, wie Surrey, Spencer, Daniel, Shakespeare u. A. dem Sonette gegeben, weicht von der italienischen darin ab, daß die zwölf ersten Verse in drei vierzeilige Strophen mit gekreuzten Reimen gesondert werden, worauf dann die zwei letzten Verse als eignes Reimpaar (Couplet) folgen, z. B.

Den Tröster, den der Heiland uns verhieß
In seines Erdewallens letzten Stunden,
Den Hauch des Geistes, den Er hinterließ,
Ich sucht' ihn lang; nun hab' ich ihn gefunden!

Er kam wie Frühlingsluft nach Winterfrost,
Nach bangen Zweifeln, dunkeln, trüben Jahren;
Kein Wort beschreibt ihn, jenen Himmelstrost,
Und der nur kennt ihn, der ihn selbst erfahren.

Ob auch gestorben, lebt sie fort im Glück —
Was brauch' ich mehr von ihrem Loos zu wissen?
Um diesen Preis tritt Liebe gern zurück
Und sträubt sich nicht, das Liebste selbst zu missen.

Seit ihres Glücks Gewißheit Trost mir gab,
Verloren ihre Schrecken Tod und Grab.

4) Die Canzone (nebst der Sestine).

Die Canzone besteht aus Strophen von eilf, dreizehn, auch wohl noch mehreren, jambischen oder trochäischen Verszeilen von verschiedener Länge und mit verschiedenartig verschränkten, weiblichen Reimen. Der zweitheilige Aufgesang scheidet sich vom Abgesang (Coda) durch eine Diärese. Ein kürzerer Vers, mit welchem der Abgesang beginnt, macht diese Scheidung auch äußerlich bemerkbar. Den Schluß der Canzone bildet eine kürzere Strophe (Congedo), in welcher der Dichter von seinem Liede Abschied nimmt. Als Beispiel für die Canzonenstrophe mag die folgende dreizehnzeilige, nach der Formel abc, bac, cdeedff gebaute dienen:

So tret' ich hier die Erde, wo zu Staube
Zerfallen soll dein moderndes Gebeine,
Du, dem die Welt am Boden einst gezittert!
Nichts blieb dir übrig von der Hoheit Scheine!
Was du besessen, ward der Welt zum Raube,
Der Purpur, der dich deckte, ist verwittert;
Die Kronen sind zersplittert,
Der Lorbeer selbst vom Himmelsstrahl entzündet!
Das Schwert allein, das blutige, blieb liegen
Auf deinem Sarg, den rauhe Stürme wiegen
Auf diesem Keil, im öden Meer gegründet!
Verlassen liegst du hier, einsam begraben;
Kein Auge weint! — Soll nichts geliebt dich haben?

(Zedlitz.)

Anmerk. Ein künstliches, im Deutschen selten nachgebildetes Versespiel der Italiener ist die Sestine, welche sechs sechszeilige Strophen in fünffüßigen Jamben enthält. Sie hat keine Reime, versetzt aber die sechs Endwörter der sechs Verse der ersten Strophe in den nachfolgenden Strophen in der Art, daß jedesmal das Endwort der vorhergehenden Strophe als Endwort des ersten Verses der nächsten dient, die andern Endwörter dagegen in beliebiger Reihe folgen. Am Schlusse kommen die sechs Endwörter nach der Reihenfolge, welche sie in der ersten Strophe eingenommen, nochmals in einer dreizeiligen Strophe vor, z. B.

Zum süßen Schatten der so schönen Blätter
Lief ich, entfliehend einem wilden Strahle,
Der niederbrannt' auf mich vom dritten Himmel.
Und schon entlastete vom Schnee die Hügel
Der laue Hauch, der uns erneut die Zeiten,
Und Kräuter blühten auf den Au'n und Sprossen.

Es sah die Welt nie so anmuth'ge Sprossen,
Es regte nie der Wind so grüne Blätter,
Als mir sich wiesen in den ersten Zeiten,
So daß ich, bange vor dem glüh'nden Strahle,
Die Zuflucht nicht im Schatten nahm der Hügel,
Nein, jenes Baums, vor allen werth dem Himmel.

Ein Lorbeer schirmte da mich vor dem Himmel.
D'rum, oftmals lüstern nach den schönen Sprossen,
Zog ich seitdem durch Wälder, über Hügel;
Doch fand ich niemals einen Stamm, noch Blätter,
So hochgeehrt vom überird'schen Strahle,
Daß sie die Art nicht tauschten mit den Zeiten.

Beständ'ger immer nun von Zeit zu Zeiten,
Hinfolgend, wo der Ruf mir scholl vom Himmel,
Geführt von einem milden, hellen Strahle,
Kehrt' ich fromm wieder zu den ersten Sprossen,
Sowohl, wenn sich umhergestreut die Blätter,
Als wenn die Sonne grünen macht die Hügel.

Gefilde, Wälder, Felsen, Flüss' und Hügel,
Was nur erschaffen ist, erliegt den Zeiten;

Drum bitt' ich um Verzeihung jene Blätter,
Wenn ich, nach Umschwung manchen Jahrs am Himmel,
Zu flieh'n beschloß die glatt beleimten Sprossen,
Sobald ich aufgeschaut zum höhern Strahle.

Sonst wurd' ich so gelockt vom süßen Strahle,
Daß ich mit Lust erklomm die höchsten Hügel,
Um nah'n zu dürfen den geliebten Sprossen.
Das kurze Leben aber, Ort und Zeiten,
Sie lehren jetzt mich andern Pfad zum Himmel,
Und Frucht zu tragen, nicht bloß Blüth' und Blätter.

Nun andrer Blätter Lieb', in andrem Strahle,
Zum Himmel Bahnen über andre Hügel
Such' ich, wohl ist es Zeit! und andre Sprossen.

(A. W. Schlegel nach Petrarca.)

5) Die Glosse.

Die Glosse legt eine vierzeilige, gewöhnlich aus vierfüßigen Trochäen gebildete, gereimte Strophe als Thema zu Grunde. Dieß Thema wird dann in vier Strophen von je zehn Versen (Decimen) variirt. Die erste Strophe bringt am Schlusse den ersten Vers des Themas, die zweite den zweiten u. s. f. wieder. Nach dem vierten oder fünften Verse tritt eine Diärese ein. Die Formel der Reimstellung ist im ersteren Falle **ababa, ccddc**, im letzteren dagegen **abba, accddc**, z. B.

Was wir streben, was wir sollen,
Nicht die That, das Thun beglückt;
Immer ist das Werk zerstückt,
Unser Bestes ruht im Wollen.

Auf dem dunklen Pilgergange
Glänzen uns des Himmels Sterne;
Leise tönt's aus lichter Ferne
Wie von sel'ger Geister Sange;

Und der Dichter horcht dem Klange,
Lauscht dem Wort, dem lebensvollen,
Das der Liebe Born entquollen;
Nie verstummt das inn're Mahnen,
Weiset hin zu klaren Bahnen,
Was wir streben, was wir sollen.

Und es tauchen die Gestalten,
Die Gedanken auf und nieder,
Und es dränget dich in Lieder
Ihre Schönheit zu entfalten;
Welche Wonne, festzuhalten
Was dein Auge hat erblickt,
Eh' es sich im Flug entrückt!
Keines Kleinmuths Zweifelregung
Hemmt der Kräfte Lustbewegung:
Nicht die That, das Thun beglückt.

Doch nun nahen trübe Stunden,
Düster lagern sich die Schatten,
Und du fühlst den Schritt ermatten,
Eh' du dich am Ziel gefunden;
Die Erscheinung ist entschwunden,
Die als Ganzes dich entzückt;
Was zu haschen dir geglückt,
Lose Blätter sind's vom Kranze,
Flecken mengten sich dem Glanze;
Immer ist das Werk zerstückt.

Ob dein Mühen dich betrogen,
Sinnest du und was geblieben,
Ob du in den Sand geschrieben,
Ob du falschen Wegs gezogen.
Nicht die Stimme hat gelogen,
Die von oben dir erschollen;
Eigner Schwäche magst du grollen!
Prüfe dich! Dem reinen Streben
Wird allein der Lohn gegeben;
Unser Bestes ruht im Wollen.

6) Die Alexandrinerstrophe (nebst dem Triolett, Rondeau und Madrigal).

Der Alexandriner (vgl. S. 77) wird theils als Verskette, theils paarweis strophisch gebraucht. Männliche und weibliche Endreime wechseln ab, z. B.

Willst du ein ganzes Herz, so gib ein ganzes Leben,
Im selben Maß du willst empfangen, mußt du geben.

Der Prüfstein trügt dich nie: gut ist, was wohl dir thut,
Und das ist schlimm, o Herz, wobei dir schlimm zu Muth.

Auch kömmt er als vier- und als sechszeilige Strophe vor. Im letztern Falle, wie sich deren besonders Freiligrath mit Vorliebe bedient hat, pflegt an der dritten und sechsten Stelle oder an letzterer allein ein kürzerer jambischer Vers an die Stelle des Alexandriners zu treten. Die Reimstellung ist aab, ccb, z. B.

Spring' an, mein Wüstenroß aus Alexandria,
Mein Wildling! — solch ein Thier bewältiget kein Schah,
Kein Emir und was sonst in jenen
Oestlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt;
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf, wo fliegt
Ein solcher Schweif, wo solche Mähnen?
(Freiligrath.)

Anmerkung. Kleinere, den Franzosen entlehnte Formen, die aber ziemlich außer Gebrauch gekommen, sind das Triolett, Rondeau und Madrigal. Ersteres besteht aus 8—12 kurzen Versen mit zwei Reimen. Der erste Vers kehrt in der Mitte für sich allein, und dann noch in Verbindung mit dem zweiten, am Schlusse als Refrain wieder. Das Rondeau zählt 12—14 Verse in zwei Strophen und wiederholt die Anfangsworte des Gedichtes am Schluß jeder Strophe als Refrain; das Madrigal endlich hat 6—11 Verse mit 2—3 Reimen, z. B.

Saatengrün, Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!
Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch großer Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag?

(Uhland.)

β) Orientalische Formen.

1) Die Gasele.

Die (persische) Gasele (auch das Gasel) ist von verschiedener Verszahl und auch von verschiedenem Versmaß, welches aber innerhalb des Gedichtes festgehalten werden muß. Der gleiche Reim und meistens noch einige ihm vorausgehende oder nachfolgende Wörter des ersten Verses kehren refrainartig im 2., 4., 6., 8. Verse u. s. f. wieder, während die dazwischen liegenden Verse, der 3., 5., 7. u. s. w., reimlos bleiben, z. B.

Gott geleite die armen traurigen Kranken heim,
Gott geleite die müden, irren Gedanken heim,
Gott verleihe dir einen Stab der Geduld, mein Herz,
Müder Wanderer, um am Stabe zu wanken heim.
Gott verleihe dir einen gnädigen Hauch, mein Schiff!
Aus den Wogen des Unbestandes zu schwanken heim:
Also sehnet Hafisens Seele sich himmelwärts,
Und sein Irdisches zu den irdischen Schranken heim.

(Fr. Rückert.)

Das Grundwesen der Gasele hat Platen in folgendem sinnigen Bilde veranschaulicht:

Im Wasser wogt die Lilie, die schlanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her;
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

2) Die Vierzeile.

In der — gleichfalls persischen — Vierzeile reimen der erste, zweite und vierte Vers; der dritte bleibt reimlos, z. B.

Wirre Stimmen, die dir schallen,
Laß an deinem Ohr verhallen;
Würdest du dem Rufe folgen,
Müßte bald dein Werk zerfallen.

Jede drängt nach andrer Seite;
Widerstehst du, kömmt's zum Streite,
Fügst du dich, ist bald verloren
Dir ein Pfad, der sicher leite.

Daß dich nichts von ihm entferne,
Bleibe treu dem eignen Sterne;
Höre, was die Besten sagen,
Und vom Rath des Freundes lerne!

3) Die Makame.

Die Makame ist eine arabische Form, deren Inhalt meist eine Erzählung mit eingemischten Gesprächen und Liedern bildet. Sie folgt in den einzelnen Verszeilen des Dialogs keinem bestimmten Rhythmus, verbindet sie aber durch kunstvolle, oft nach Art der Gasele mehrere Wörter umfassende Reime, z. B.

Hareth Ben Hemmam erzählt: Das Seltsamste, was ich auf Reisen sah, — war, was in Mearret Elnoman geschah, — wo sich stellte dem Richter dar — ein streitendes Paar, — ein Alter mit gestumpftem Zahne, — und ein Jüngling, frisch wie ein Zweig der Myrobalane. — Der Alte sprach: Walte Gottes Gnad' hie, — halt' und erhalte den Kadhi, — daß er recht walte und gerecht verwalte, — und das Recht erhalte! u. s. w.

(Rückert.)

Von der Anwendung der rhythmischen Formen.

Die richtige Wahl des Metrums ist weder eine geringfügige, noch eine ganz leichte Sache. Nicht geringfügig ist sie, weil, wie in jedem Kunstwerke überhaupt, so namentlich in den Producten der Dichtkunst Stoff und Form sich auf's innigste verbinden müssen. Je mehr also die gewählte metrische Form dem Inhalte entspricht, um so kräftiger wird sie ihn unterstützen.

Im gegentheiligen Falle tritt ein Zwiespalt zwischen dem Stoffe und seiner rhythmischen Behandlung ein, welcher auf beide einen schwächenden Einfluß übt. Die richtige Wahl des Metrums ist aber auch nicht so ganz leicht zu treffen, wie es wohl den Anschein hat. Sie verlangt nämlich nicht bloß die Kenntniß von den Rhythmen an sich, sondern auch von dem Verhältnisse, in welchem sie zu den verschiedenen Dichtungsarten stehen, in welch' letzterer Beziehung die Beobachtung des Gebrauches, welchen classische Dichter von dieser oder jener rhythmischen Form bereits gemacht haben, sich von besonderem Nutzen erweisen wird.

I. Epische Poesie.

A. Reine Epik.

1) Das Heldengedicht.

Das heroische Epos, welches in fortlaufender Erzählung die mannigfaltigsten Ereignisse schildert und das Bild einer ganzen Zeitepoche vor uns entrollt, bedarf hiezu eines Verses von weit reichendem Umfange der rhythmischen Bewegung. Die Griechen und Römer besaßen einen solchen Vers im Hexameter (vgl. S. 71). Durch den Wechsel der Daktylen und Spondäen und durch die verschiedenen Cäsuren und Diäresen erhielt er eine so große Biegsamkeit, daß er sich der jedesmaligen Beschaffenheit des Stoffes auf's engste anzuschmiegen vermochte, während sein unverändertes Grundmaß, ohne darum monoton zu werden, über das Ganze jene Ruhe und Gleichmäßigkeit der Form ausbreitete, wie sie der objective, plastische Charakter des Epos verlangt. Diese Vorzüge besaß jedoch der Hexameter nur in den alten quantitirenden Sprachen, während in den neuen accentuirenden Sprachen derselbe nur zu leicht einer ermüdenden

Einförmigkeit verfällt, so daß er für größere epische Gedichte auf keine Weise mehr empfohlen werden kann.

Aus dem Gesetze der accentuirenden Sprachen sind frühzeitig andere Versmaße für das heroische Epos hervorgegangen. Die ältesten skandinavischen, angelsächsischen, deutschen Heldendichtungen (Edda, Beowulf, Hildebrandlied) sind in der alliterirenden Langzeile (S. 96) geschrieben, die spätern deutschen Epen (Nibelungen- und Gudrunlied) in vierzeiligen Reimstrophen, (S. 97, 98), die indischen in Strophen von je zwei sechzehnsilbigen Versen (Sloka's), der spanische Cid in Trochäen (S. 75), die Lusiaden in Ottaven (S. 103). Dabei ist nicht zu verkennen, daß das heroische Epos der christlichen Zeit durch Aufnahme des Reimes und der strophischen Gliederung sich von dem Charakter der besonders im griechischen Alterthum durch Homer ausgeprägten reinen Epik einigermaßen entfernt hat und bereits eine mehr oder minder starke lyrische Färbung an sich trägt. Die Ursache hievon ist — außer dem sprachlichen Elemente — in dem Geiste der germanischen Nationen und des Christenthumes selbst zu suchen, welcher durch das Ueberwiegen der Empfindung und des Gemüthslebens dem heroischen Epos auch in rhythmischer Beziehung eine größere Milde und Weichheit verliehen hat, als sie dem antiken eigen war (vgl. S. 88).

2) Das bürgerliche Epos.

Daß der Hexameter, wenn auch nicht für das heroische Epos, so doch immer noch für Dichtungen mäßigen Umfanges, zu denen das bürgerliche Epos gehört, mit Erfolg gebraucht werden könne, hat Goethe in „Hermann und Dorothea" bewiesen. Der Hexameter, welcher freilich hier in nicht zu ängstlicher Nachahmung der antiken Form, sondern dem deutschen Sprachgenius angepaßt erscheint und nur zuweilen durch Einmischung zu vieler Trochäen abgeschwächt wird, schließt sich dem Inhalte der Dichtung mit mannigfaltiger Bewegung frei und ungezwungen an. Uebrigens werden sich für diese Dichtungsart auch gereimte strophische Maße mit Glück verwenden lassen.

3) Die Idylle.

Den von den Alten für die Idylle verwendeten Hexameter haben auch deutsche Dichter, wie Voß, Hebel, Platen, Mörike, diesem Zwecke entsprechend gefunden, während Andere, wie E. v. Kleist, reimlose Jamben dafür wählten. Geßner und Müller haben ihre Idyllen in Prosa geschrieben.

4) Die Mythe und das Märchen, die Sage und Legende.

Die Alten bedienten sich auch für das mythische Gedicht des Hexameters. Die neuere Poesie wendet für dasselbe und auch für das Märchen, so weit nicht in beiden Fällen die prosaische Form gebraucht wird, jambische oder trochäische Verse theils fortlaufend, theis mit Reimstrophen an. Für die Sage und Legende eignen sich besonders die kurzen Reimpaare (S. 99), von denen nach dem Vorgange älterer deutscher Dichter Goethe, Uhland u. A. Gebrauch gemacht haben. Auch der reimlose fünffüßige Jambus (Quinar) (S. 78), ist von Herder für die Legende benützt worden.

B. Lyrische Epik.

1) Religiöses Epos.

Das älteste deutsche religiöse Epos, der „Heliand“, bewahrt noch die alliterirende Form der Heldendichtung, während Otfried in seiner „Evangelienharmonie“ bereits die Reimstrophe, wenn auch noch in unvollkommener Ausbildung, verwendet (vgl. S. 96). Dante bediente sich zu seiner großen Dichtung, der „Divina Commedia“, der Terzine (S. 102), die hiefür bei dem Reichthum der italienischen Sprache an wohlklingenden Reimen ganz geeignet war, im Deutschen dagegen nur für kürzere epische Gedichte sich empfehlen möchte. Klopstock hat für seinen „Mes-

sias" den Hexameter gewählt, gegen dessen Gebrauch in derartigen, umfangreicheren Dichtungen die nämlichen Gründe sprechen, die schon beim heroischen Epos geltend gemacht worden sind. Des reimlosen fünffüßigen Jambus bediente sich Milton in seinem „verlornen Paradies".

2) Romantisches Epos.

Der Hauptvers der romantischen Epen des Mittelalters zur Zeit der höfischen Poesie sind die kurzen Reimpaare (vgl. S. 99), deren sich Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Andere bedienten. Auch neuere Dichter, wie Zedlitz und Kinkel, haben die Reimpaare für diese Dichtungsart wieder in Anwendung gebracht. In Italien dagegen wurde die Ottave oder Stanze (S. 103), so besonders von Ariosto und Tasso, hiefür benützt. In Deutschland sind diesen Dichtern Wieland, E. Schulze u. A. hierin nachgefolgt. Auch die Nibelungenstrophe, wie auch gemischte Versmaße, nach dem Vorbilde von Tegnér's Frithjofssage, sind für das romantische Epos besonders geeignet.

3) Das novellistische Gedicht.

Während der Roman und die Novelle der Prosa angehören, pflegt sich das novellistische Gedicht theils des Hexameters zu bedienen, theils der Ottave und anderer Reimstrophen. Auch der ernste Gang der serbischen und der spanischen Trochäen (vgl. S. 75 u. 76) kann nach Maßgabe des Inhaltes für dasselbe angemessen erscheinen.

4) Die Ballade und Romanze.

Die Volksballade und Romanze liebt gleichmäßige, kurze, sangbare Reimstrophen, und läßt auch gerne den Kehrreim (vgl. S. 94) eintreten. Sehr häufig wird die zerlegte Nibelungenstrophe (der Hildebrandston, S. 99) zu Balladen verwendet.

Längere und künstlich zusammengesetzte Strophen sind der Kunstballade eigen.

C. Didaktische Epik.

1) Das satirische Epos.

Das einzige Gedicht dieser Art aus dem griechischen Alterthum, die „Batrachomyomachie", ist in Hexametern geschrieben. Die satirischen Epen aus neuerer Zeit sind der Mehrzahl nach in jambischen Versmaßen mit ungetrennten Reimen verfaßt. Goethe hat in seiner Bearbeitung des satirischen Thierepos „Reineke Fuchs" den, jedoch nicht mit metrischer Strenge behandelten, Hexameter angewendet.

2) Das Lehrgedicht und das beschreibende Gedicht.

Während auch für das Lehrgedicht bei Griechen und Römern der Hexameter im ausschließlichen Gebrauche war, wurden in neuerer Zeit die Jamben, besonders der Alexandriner (S. 76 u. 106), das vorherrschende Versmaß sowohl für das Lehrgedicht, wie auch für das beschreibende Gedicht. Die Anwendung des Hexameters mit kurzer Vorschlagsilbe im ersten Fuße, wie sie in E. v. Kleist's „Frühling" sich findet, muß als gänzlich verfehlt betrachtet werden.

3) Poetische Erzählung, Fabel, Parabel, Paramythie, Allegorie.

Im Alterthum kam der poetischen Erzählung der Hexameter zu; die Fabel kleidete sich in den schlichteren Jambus. Die neuere Dichtung läßt für alle diese Arten den Jambus, theils reimlos, theils mit Reimen vorwalten. Auch bedient man sich häufig bei der Fabel, Parabel und Paramythie der Prosa.

4) Epigramm, Gnome, Spruchdichtung.

Für das Epigramm ist das bei den Alten hiefür ausschließlich gebrauchte elegische Maß — der zum Distichon verbundene Hexameter und Pentameter (vgl. S. 83) — noch jetzt die angemessenste Form, wiewohl auch gereimte jambische Verse dem Zwecke des Sinngedichts entsprechen können. Zur gnomischen Poesie bediente sich die ältere deutsche Poesie vorzugsweise der kurzen Reimpaare („der welsche Gast," Freidanks „Bescheidenheit"), die spätere hauptsächlich des Alexandriners.

II. Lyrische Poesie.

A. Reine Lyrik.

Das Lied.

Das Lied, welches immer auch sangbar sein soll, verlangt schon aus diesem Grunde ein kurzes Versmaß und eine kurze Strophe. Das geeignetste Metrum sind Jamben oder Trochäen; zuweilen tritt bei lebhafteren Empfindungen auch der Daktylus ein. Wohlklingende, sinnverwandte Reime sind ganz besonders für das Lied eine unerläßliche Bedingung. Häufig findet wie in der Ballade, so auch im Liede der Kehrreim seine Stelle. Die Zahl der Strophen ist gewöhnlich ungerade, drei, fünf, seltener sieben, neun und mehr Strophen.

B. Lyrik der Anschauung.

1) Ode, Hymne.

Soll die Ode ihren Charakter streng bewahren, so wird sie sich des Reimes enthalten und sich in den noch immer mustergiltigen rhythmischen Formen bewegen, welche das griechisch-römische Alterthum vorgezeichnet hat. Das schwungvollste und auch vielseitigste, für den Ausdruck mächtiger Gefühle geeignetste

Maß der Ode ist das Alkäische (S. 84). Die beiden ersten Verse von gleichem Metrum verhalten sich wie Satz und Gegensatz und entsprechen den beiden Stollen des Aufgesanges in der dreitheiligen deutschen Strophe, der dritte und vierte Vers dagegen dem Abgesang. Zugleich bietet das jambische Ansteigen und daktylisch-trochäische Fallen der beiden ersten Verse, das erneute jambische Aufstreben des dritten, endlich der daktylische Fall und das trochäische Ausklingen des vierten Verses einen reichen rhythmischen Wechsel mit vollkommen befriedigendem Abschlusse dar. Weniger kraftvoll und abwechselnd durch seinen vorherrschend trochäischen, nur je einmal durch den Daktylus rascher bewegten Gang ist das Sapphische Metrum (S. 85). Es besitzt aber gerade durch diesen ihm eigenen Rhythmus eine ruhige Stätigkeit, welche der Darstellung sanfter Gefühle und beschaulicher Stimmungen günstig ist. Dagegen wird die Asklepiadeische Strophe (S. 85) durch die vorherrschende daktylische Bewegung des Choriambus, die von der diesen Versfuß abschließenden Länge immer wieder gemäßigt wird, dem Ausdrucke heiterer, lebensfroher, jedoch Maß haltender Empfindungen am besten entsprechen.

Für die Hymne, wie sie denn ursprünglich noch ganz den epischen Charakter trug, bediente sich die altgriechische Dichtung des dem Epos eigenen Hexameters. Erst die spätere Hymnendichtung gebrauchte, wie es z. B. in Pindars Siegeshymnen der Fall ist, freie Rhythmen in strophischer Gliederung. Die christliche Kirchenhymne des Mittelalters nähert sich durch Anwendung des Reimes dem Charakter des Liedes. Die neuere Hymnendichtung ist seit Klopstock zu der Odenstrophe der Griechen zurückgekehrt, theilweise hat sie sich neue, reimlose Maße mit verschiedenartig wechselnden Strophen gebildet. (S. 88.)

2) Die Elegie.

Das der Elegie vorzugsweise zustehende Versmaß war im Alterthum und ist noch jetzt das geradezu nach ihr benannte elegische Distichon (S. 83). Doch haben mehrere Dichter auch

trochäische und jambische Reimstrophen zur Elegie verwendet. Unter den fremden Formen zeigt sich besonders (S. 108) die Canzone für Gedichte elegischen Inhaltes angemessen.

C. Didaktische Lyrik.

Für die Satire bedienten sich die alten römischen Dichter des Hexameters. Die späteren Satiriker dagegen gebrauchten für diese Dichtungsart mit Vorliebe die kurzen Reimpaare oder auch längere jambische Verse (worunter der Choliambus S. 76), mit oder ohne Reim. Für die poetische Epistel wurde der von den Alten verwendete Hexameter auch von den Neueren gewöhnlich beibehalten; doch blieben jambische und trochäische Versmaße nicht ausgeschlossen. Als kleinere Formen der Gedankenlyrik sind theils die längeren dreigliedrigen deutschen Reimstrophen, wie sich deren z. B. Walther von der Vogelweide bedient hat, theils die Terzine, Vierzeile (S. 113), das Sonett (S. 105) und die Gasele (S. 113) die geeignetsten Maße.

III. Dramatische Poesie.

Der Hauptvers des Dramas ist der Jambus. Sein vorwärts strebendes Maß ist, wie schon Aristoteles, Cicero und Horaz erkannt haben (Arist. Poet. 4, 19. 24, 10. Cic. Orat. 57, 191. Hor. Ep. ad Pis. v. 81, 82), für den nach bestimmten Zielen hindrängenden Dialog und die dramatische Handlung am angemessensten. Die antike Tragödie bediente sich der Regel nach des jambischen Trimeters (S. 76), und ging nur zuweilen an Stellen, wo eine heftiger aufgeregte Gemüthsstimmung ihren Ausdruck finden sollte, in den trochäischen Tetrameter (vgl. S. 75) über. Die Komödie gebraucht außer dem Trimeter oftmals — besonders in der Parabase — den anapästischen Tetra-

meter (Aristophanischer Vers, S. 79), dessen lebhafter und wie sprungweise dahin eilender Rhythmus den Zwecken der Komik zusagt. Die neueren Dramatiker haben den jambischen Trimeter zum Fünffuß (Quinar, S. 78) verkürzt, und lassen an Schlußstellen, wo die Leidenschaft einer ruhigeren Stimmung Platz macht, gerne den Reim eintreten. Die spanischen Dramendichter bedienten sich mit Vorliebe des vierfüßigen Trochäus (S. 75), mit welchem sie gewöhnlich Assonanz und Reim verbanden. Im Deutschen aber wird dieser Vers eintönig und ermüdend, wie die mißlungenen Versuche, die man damit gemacht hat, bezeugen. Daß die in ein Drama verflochtenen lyrischen Partieen die metrischen Gesetze der lyrischen Poesie zu befolgen haben, bedarf wohl keiner näheren Erörterung. Neuere dramatische Dichter haben sich übrigens auch häufig der prosaischen Form zugewendet, um sich in vollkommener Ungebundenheit zu bewegen. Die Prosa waltet dann entweder durchgängig vor, oder man läßt sie — nach dem Vorgange Shakespeares — nur in jenen Scenen eintreten, deren Inhalt den freien Conversationston rechtfertigt, während in allen Stellen, welche einen höheren Redeschwung verlangen, der Vers beibehalten wird.

Druck der Dr. Wild'schen Buchdruckerei (Parcus).